

Harmonie- und Compositionslehre.

27 = F

Harmonie- und Compositionslehre

Harmonie- und Compositionslehre

für

**junge Musiker, Orgelschüler und Schul-
seminaristen etc.**

von

M. J. W i n k l e r.

Zweite,

**durchaus umgearbeitete Auflage der Generalbass- und Harmonielehre
von Zeheter und Winkler.**

Erste und zweite Abtheilung:

Harmonie und Figuration. Nachahmung und Formenlehre.

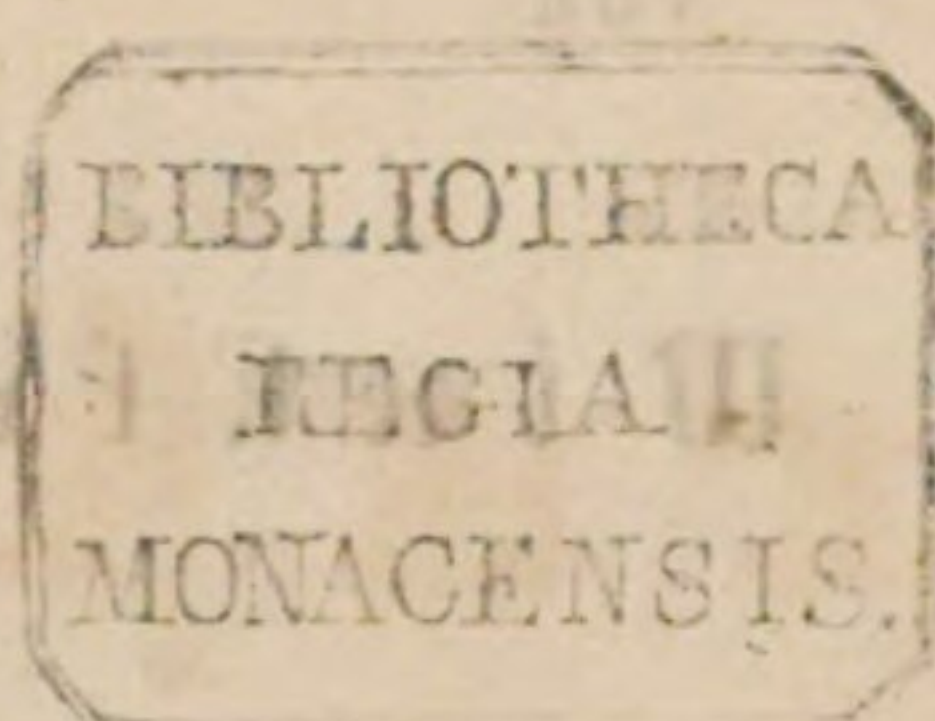
Nördlingen.

Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.

1857.

Harmonie- und Compositionslehre

von
Junge Musiker, Orgelschüler und Schul-
Lehrer etc.



Zweite

durchaus umgearbeitete Auflage des ersten Theils, und Harmonielehre
von Schuster und Winkler.

Erste und zweite Abtheilung:

Harmonie und Formelbuch. Nachweisung und Formelbuch.

Verlagsgesellschaft

Druck und Verlag von C. F. W. Neumann, Neudamm.

1867.

Seiner Hoheit

dem

DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN HERZOG

C r u s t

von

Sachsen-Coburg-Gotha

in tiefster Ehrfurcht und Verehrung gewidmet

von dem Verfasser.

Seiner Majestät

DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN HERZOG

DE

Georg-August-Georg

in seinen Schriften und Gedichten

von dem Verleger

Stumm lebt, was wohnt in düstern Wassergründen;
Im Reich der Luft, in heit'rer Sonnenwelt,
Die, wie die Knospen, so die Herzen schwellt,
Will Lust und Weh in Tönen sich verkünden.

Und in einander klingt's aus tausend Kehlen,
Durch alles Leben woget Ruf und Schall,
Und doppelt trägt sie fort der Wiederhall,
Daß auch dem Todten nicht die Stimmen fehlen.

Da kommt der Mensch und faßt den Schwall, den reichen,
Voll Himmelsglut in edle Melodie
Und mit dem schönen Maß der Harmonie
Weiß er das bunte Chaos auszugleichen.

Wohl dem, in dessen Brust sich zu Accorden,
Du reinen, jene Fülle hat gestimmt;
Schön durch den Himmel, den sein Herz vernimmt,
Ist ihm das Leben und die Welt geworden.

Dir ist, o Fürst, solch herrlich Glück beschieden;
Dir, Dem die Gottheit Harmonie verlieh,
Darf ein bescheid'nes Buch der Harmonie
Beglücket und vertrauend dar sich bieten.



Stimmen lehl, was machst du dinsten Hoffnungen;
Am Tisch der Lust, in stiller Sonnenwelt,
Hier, wie die Engeln, so die irden schwebst,
Wilt dich auch Tisch in Gärten dich verwandern.

Nach in ständiger Stille aus lauten Tischen,
Durch alle Tische wagt dich und Schall,
Nach doppelt trägt dich der Tisch der Stille,
Doch auch dem Tische nicht die Stille sein.

So kommt der Tisch und fast den Tisch, den Tisch,
Halt Stillestille in der Stille
Und mit dem Tische, das der Tische
Wilt er das Tische Tische annehmen.

Wilt dich, in stiller Stille dich in Tischen,
In Tischen, wie Tische dich annehmen,
Sich dich den Tischen, der Tische Tischen,
So dich dich Tischen dich die Tische Tischen.

Die ist, o Tisch, dich dich Tischen,
Die, dich die Tische Tischen Tischen,
Dich dich Tischen dich dich Tischen,
Dich dich dich Tischen dich dich Tischen.



Vorrede.

Das rastlose Ringen und Streben nach Fortschritt und Umgestaltung des Bestehenden ist auch an dem Gebiete der Musik nicht wirkungslos vorübergegangen. Auch in ihm hat es sich wunderbar geregelt. Praxis und Theorie suchte sich der alten Fesseln zu entringen und neue Bahnen zu brechen.

Während die Einen, auch hier auf revolutionären Boden sich stellend, alle bisherigen Formen und Gesetze, von Meistern erster Grösse sanctionirt, verachtend, ihre subjectiven Ansichten zur Richtschnur ihrer Bestrebungen machten, schlossen sich Andere, dem Conservatismus huldigend, um so fester und hartnäckiger an die überlieferten Werke an, nur in der Rückkehr zu ihren wundervollen Harmonieen das Heil für die Musik erkennend.

Wenn jeder principielle Kampf anfangs nur eine chaotische Masse erzeugt, trüb gleich der in Gährung wallenden Flüssigkeit, so gibt er doch Zeugniß von der innewohnenden Lebens- und Produktionskraft, welche, nach und nach die unedlen Stoffe abstossend, sich beruhigend und klärend ein neues Werk schafft, rein und helle, wie das krystallne Gold des Weines.

Die Schule muss diesen Kämpfen ferne bleiben, aber Pflicht des Lehrers ist es, Notiz davon zu nehmen, das Material zu sichten und auszuwählen, was Förderliches gezeugt wird, sei es diesem oder jenem Lager entkeimt. So hat dieser Principienkampf auf dem Gebiete der Musik Manches zu Tage gefördert, was dem Lehrer der Musik zur Erzielung grösserer Klarheit und Gründlichkeit in seinem Unterrichte trefflich zu Statten kommen muss.

Die starren Formen und einseitigen Regeln der alten Generalbasslehre sind gebrochen, der geheimnissvolle Schleier, der bisher die

Lehre vom Contrapuncte enthüllte, ist gelüftet, und die vereinzelt Ab-schnitte des bisherigen Musik-Unterrichtes haben sich versöhnt die Hand gereicht.

Die Lehre von der Verwandtschaft der Accorde öffnet den Blicken des Schülers allmählig den Reichthum der Harmonieensfolgen; er sieht die nackten Accordenverbindungen mit Verzierungsnoten verschiedener Art sich umgeben, und das wundervollste harmonische Gewebe vor seinen Augen entstehen. Die Motive zeigen sich ihm als das innere, die reichste Mannigfaltigkeit zur schönen Einheit verknüpfende Band, und der Generalbass, der selbstständigen Stellung, zu welcher Mechanismus ihn erhoben, entrückt, ist seinem ursprünglichen Zwecke wiedergegeben, kurze übersichtliche Notirung der Harmonieensfolgen zu sein, die sich dem Schüler jetzt als willkommene Beigabe von selbst darbietet.

Der umsichtige Lehrer erkennt aber wohl die Gefahr der Oberflächlichkeit, die in dieser Verfahrensweise für den Schüler liegt. Er dringt daher auf reelles Können, damit den Neuling nicht das erschaute Licht blende, und er im Gefühle seiner Kenntniss die gründliche Uebung bis zur vollendeten technischen Fertigkeit unterlasse. Er weihet ihn ein in das Gebiet der schönen Musikgesetze, welche durch die grossen Männer der Vorzeit geheiligt, den musikalischen Tonschöpfungen durch kunstvolle Verwebung der Motive, durch wohlgerundeten Rhythmus erst das Gepräge der Gediegenheit und Vollendung geben. Er treibt und leitet seine Schüler an zum Studium der Werke dieser alten Tonmeister, besonders jener, in deren Schöpfungen sich auf der einfachsten Grundlage die prachtvollsten harmonischen Gewebe erheben, ausgehend von einem Grundgedanken und wieder zu ihm zurückkehrend, wie die ewig zeugende Natur ihn in immer neuen Formen gebärend, bis sie nach dessen voller Erschöpfung das ganze Werk gleichsam nochmal überblickend zur endlichen Ruhe gleiten.

Ist die Aufgabe eines Musiklehrers oder eines Lehrbuches der Musik hiemit richtig gezeichnet, so wird das vorliegende Werk keiner weitem Empfehlung bedürfen, als die Versicherung, dass es dieses Ziel unverrückt im Auge behält.

Eichstätt, im Jänner 1857.

Schlecht,

königlicher Seminar-Inspector.

Vorerinnerungen des Verfassers.

Die vorliegende zweite Auflage dieses Werkes hat der Verfasser einer gänzlichen Umarbeitung unterworfen, und dabei nicht unbeachtet gelassen, was die Neuzeit in diesem Gebiete zu Tage förderte.

Vor Allem sei nun, um dem engeren Zwecke des Buches zu genügen, angedeutet, was etwa der Vorbereitung der Schullehrlinge Noth thut, und was auch im Buche bei den treffenden Gegenständen bemerkt ist.

Die genaueste und sicherste Kenntniss der sämtlichen Dur-Scalen muss dem ersten Unterrichte zu Grunde liegen. Hierauf folgen die §§. 1, 2 und darunter namentlich die Uebung, die Dur-Dreiklänge aller Tonarten in jeder Lage mit Sicherheit und Schnelligkeit auf dem Claviere nehmen zu können.

§§. 3 und 4. Letzterer behandelt den Dominanten-Vierklang. Dieser muss nun ebenfalls in den drei Lagen eben so sicher und schnell geübt werden. Hiezu sei für diesen wie für die Dreiklänge bemerkt, dass die Lagen nicht in einer gewissen Ordnung geübt werden, sondern bald diese, bald jene Lage und Tonart verlangt werde, und beim Dominanten-Vierklange sogleich die Auflösung, wie sie §. 5 lehrt.

- Dieselbe gewissenhafte Uebung durch alle Formen, Lagen und Tonarten ist nothwendig bei den Versetzungen des Drei- und Vierklanges.

Die Cadenzen, §. 20, sollen ebenfalls in allen Tonarten und Lagen geübt werden, wie sie unter Nro. 80 e, f, g stehen.

§. 27 kann übergangen werden und mit dem §. 30 die Aufgabe geendet sein. Für solche, welche im Unterrichte weiter fortfahren befähigt sind, wird dann, von §. 31 angefangen, die Modulation §. 40 ein angenehmes Studium sein.

Bei Anordnung und Behandlung des Stoffes ist als Ziel im Auge behalten, dem Lernenden zur Möglichkeit zu verhelfen, sein allenfälliges Talent zum Selbstschaffen baldmöglichst zu fördern, und das, was die Schule ihm geboten hat, nun praktisch und zu eigenen Schöpfungen zu verwenden, und zwar auf gediegene Weise. Daher Form und Nachahmung nebeneinander und in steter Hinweisung auf unsere Meister, die da den Beweis zu führen haben, wodurch und wie sie gross und vollendet geworden sind. Daher die Menge Beispiele, welche anregen und aneifern sollen, nicht nur sie gründlich erschauend zu studiren, sondern dieses Studium unausgesetzt auf alles Gute und Gediegene der musikalischen Literatur auszudehnen; denn unmöglich kann der Unterricht erschöpfend sein, und stets bleibt das Selbsterfassen und die eigene ausdauernde Selbstthätigkeit neben dem Talente das Ergiebigste und Förderndste.

Mit welcher anerkennender Verehrung, Pietät und Liebe haben die Meister aller Zeiten ihre grossen Vorgänger durch das eifrigste Studium der Werke derselben geehrt; sie, die die reichsten Quellen der Kunst in der eigenen vollen Brust trugen, — mit welcher Gewissenhaftigkeit und mit welcher Treue haben sie sie herausgebildet und das Gewonnene mit derselben Gediegenheit auf ihre eigene Weise in ihre Werke überzutragen sich bemüht! —

Um nun aber solches zu können, ist technische Bildung die Grundbedingung; die Vernachlässigung derselben rächt sich unfehlbar; es darf nichts zu unbedeutend, nichts zu schwierig erscheinen.

Zu der technischen Bildung rechnen sich vorzüglich die Nachahmung, der Contrapunct, als das herrlichste Kunstmittel, erstere eigentlich ein Zweig des letzteren, dann die Form und die Modulation, und wer es mit seinen Fähigkeiten, mit seinem Streben und mit der Kunst gut meint, der suche in diesen Disciplinen das erwünschte Ziel; da wird er es finden.

Die Nachahmung, als Seele der thematischen Arbeit, erscheint als das rundende, einigende Element; sie ist der durchgehende Faden, an welchem sich das einheitliche Ganze in eben so grosser Mannigfaltigkeit bildet. Treten wir hin an die Meister-Sonaten, Quartetten etc. eines Beethoven, Mozart, Haydn und überhaupt eines jeden guten Meisters und untersuchen wir, so kommen wir zu dem Resultate, dass sie mit wenig Material und durch die Kunst der Nachahmung, also vermöge der thematischen Arbeit, bei weitem den grössten Theil ihrer Schöpfungen zu Tage förderten, und durch dieselbe ihre hohe Meisterschaft bethätigten. Und an diesen Mustern muss sich der Kunstjünger erwärmen und stärken, muss den Adel der Schönheit, der meistens in so einfachem Gewande sich ausspricht, herausfühlen und in sich aufnehmen, darnach sich bilden und ihm nachstreben.

Das Genie bedarf derselben durchgreifenden und sorgfältigen Bildung, wie der weniger Talentvolle, nur wird es mit Leichtigkeit diejenigen Schwierigkeiten überwinden, welche dem Minderbegabten schwere Aufgaben sind und vielleicht auch die Grenzlinie zwischen beiden bilden. Allein, sagt ein geistvoller Mann, so wie nicht Alles Genie sein kann, so ist auch nicht Alles Schwächling, und die Mehrzahl von Künstlern würde etwas Tüchtiges leisten, wenn jeder in sich die Kräfte sorgfältig entwickelte, die er freigebiger oder karger von der Natur empfing. Nicht einzelne grosse Sterne bilden den gestirnten Himmel in seiner Herrlichkeit; das Firmament wäre öde, hätten wir nur die wenigen Sterne erster Grösse; der vereinigte Glanz der Tausend und Tausend grossen und kleinen Welten, ihre Unzählbarkeit ist's, was so erhaben auf uns wirkt. Jeder bilde nach Möglichkeit die ihm verliehenen Kräfte aus und wirke in seinem Kreise für Kultur.

Es bleibt daher noch ein ernstes, und es ist die innerste Ueberzeugung, auch ein wahres Wort für die gute Sache auszusprechen.

Der Contrapunct ist nicht mehr der Gegenstand eines vorwiegenden Studiums vieler von denen, die aus Neigung oder wirklichem oder bloß vermeintlichem Beruf der schönen Kunst sich ergeben wollen; ja es drängt sich sogar häufig ein dünkelfhaftes, geflissentliches Ignoriren desselben an die Stelle wahrer Anschauung des Wesens, so eine eitle heimliche Ueberzeugung von Vorhandensein erklecklichen Genies, welches gar nicht vorhanden ist, und bei solch irriger Annahme kann nur schwer die Wahrheit mit Erfolg zur Giltigkeit kommen, dass hauptsächlich dieses Studium es ist, welches die letzte und einzig sicher leitende Hand an den Künstler legt. Gefühl und Verstand — jeder dieser Factoren allein ist vom Uebel; das erstere erzeugt in seiner Einzelheit eine Musterkarte von Sentimentalitäten, die am Ende als langer süßlicher Wortschwall ohne tiefern Sinn und Verstand widrig werden, daher verliert die schönste Melodie bei oftmaligem Anhören; der Verstand allein gibt ein recht stattliches, tüchtiges Rechnungsexempel, eine gelehrte, consequente aber herzlose Rede, beide zusammen aber das Meisterwerk, welches dem ganzen Menschen Rechnung trägt; da richtet, sichtet und stützt in wunderbarer Wechselwirkung eine Natur die andere, der Verstand in seiner ruhigen Beschauung das Gefühl leitend, dieses das Verständige am vollen Herzen erwärmend. Daher das immer grösser werdende Interesse an demselben, denn man entdeckt fort und fort neue Schönheiten.

Das Wort Contrapunct erzeugt bei denjenigen, welche keinen oder den unrichtigen Begriff davon haben, einen ungeheuren Schrecken, und sie sind, wenn sie von klassischer oder guter Musik hören, mit nichts leichter fertig, als mit der Bitte um Verschonung mit dem Contrapunct; allein es gewähren solche Beurtheiler das Vergnügen, dass man sie das Vorhandensein desselben gar nicht ahnen sieht, wenn er in seiner künstlerischen Weihe auftritt und sich da so recht ergeht. Wie durch und durch Contrapunct ist eine klassische Oper, ein Don Juan z. B., von der ganzen Welt beklatscht? Es ist ja nicht die Fuge allein das Erzeugniss desselben, es sind es ja auch die wundervollen Duetten, Terzetten, Quartetten, Finale etc. in einer guten Oper, da, wo mehrere Personen neben einander vielleicht ganz verschiedene Gefühle in ihrem Gesange auszudrücken haben, wo gleichzeitig mehrere verschiedene Melodien sich geltend machen

müssen, wo also nicht bloß eine vorherrschende Stimme von den andern bloß einfach und abhängig begleitet wird. Da ahnt freilich der Uneingeweihte die göttliche Kunst um so weniger, je grösser der Meister sich als vollendeter Contrapunctist bewährt, ohne welche hehre Kunst wir unserer herrlichsten Meisterwerke beraubt wären; wir besäßen ohne Contrapunct keinen Fidelio, keinen Don Juan, Freischütz, Wasserträger, keine Zauberflöte und keine Iphigenie, kein Mozart'sches Requiem, keine von den Sinfonien, deren Himmelsklänge uns durchschauern und uns so recht beweisen, woher sie stammen.

Der Contrapunct gewährt, und dies ist ein sehr grosser Vortheil, eine Sicherheit in der ganzen Anlage, eine überzeugende Zuversichtlichkeit und eine Fähigkeit, Melodien mit aller Biegsamkeit der Wahrheit im Ausdrucke sich anzuschmiegen, die auf andere Weise kaum zu erreichen ist. Dieser Vortheil macht sich da geltend, wo man nicht contrapunctisch verfahren will (denn immer ist dies ja nicht der Fall), er kräftigt und hält das Gefühl frisch und gesund, damit es nicht in kränkelnde, widerliche Empfinderei heruntersinke.

Der Lehrer setze darum bei seinem Schüler nie etwas voraus und glaube ja nicht, dass mit der Nachahmung schon sehr viel gethan sei. Wer Contrapunct studirt hat, wie es sein soll, der macht eben viel bessere Nachahmungen, als diejenigen waren, an welche er im Gange der Schule zuerst, als an das Leichtere, gerieth, und eben so wird der Contrapunct allein den Kunstjünger lehren, später mit der Polyphonie umgehen zu können, wenn er sich nur seinem stets bereiten Freunde mit Liebe in die Arme geworfen hat.

Neben dem Studium des Contrapunctes ist das der Form sehr wichtig, und in ihr hauptsächlich, in der ganzen Anordnung muss sich die Verstandeskraft geltend machen. Unsere Zeit liegt hierüber, so wie über manches Andere im argen Streite; sie wird auch hierin Richterin sein. Keine der Künste, die durch und durch so innig verbunden und in ihren ästhetischen Grundsätzen so gleich sind, kann ohne ihre Form bestehen; wodurch wäre eine völlige Ungebundenheit hierin in der Musik gerechtfertigt? Durch nichts, was auf dem Papiere steht, und am allerwenigsten durch das unförmliche Werk selbst, denn

es ist sein eigener Richter. Derjenige, welchem die Form drückend ist, hat sich dieselbe noch anzueignen.

Und so mögen diese Zeilen mit der dringenden Mahnung an die Berufenen schliessen, den berührten Kunstzweigen die vollständigste, ungetheilteste Aufmerksamkeit zu widmen; das Versäumen dieser Studien führt zur Verflachung und Erstickung jedes bessern Funkens, und der Verfasser würde sich sehr glücklich in der Ueberzeugung schätzen, mit Erfolg zum guten Gedeihen und durch Leitung und Hinweisung auf den besten Weg die Hand geboten zu haben.

Elchstätt, im Januar 1857.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß.

I. Abtheilung.

	Pag.
§. 1. Die Dur-Tonleiter. Gesetz der Auflösung	1
§. 2. Der Dur-Dreiklang. Harmonisirung der Dur-Scala	2
§. 3. Quinten- und Octaven-Fortschreitungen. Verhütung derselben	4
§. 4. Der Dominanten-Vierklang. Seine Bestandtheile	6
§. 5. Die Auflösung desselben	6
§. 6. Harmonischer Zusammenhang. Dominanten-Verhältniss	7
§. 7. Anwendung der gefundenen Harmonieen	8
Uebungs-Melodien hiezu	9
§. 8. Begleitung der Dur-Scala abwärts	11
Der Moll-Dreiklang	12
Uebungs-Melodien	13
§. 9. Mehrdeutigkeit der Töne	14
Der verminderte Dreiklang	15
§. 10. Anwendung der Mehrdeutigkeit zur Begleitung	15
Uebungs-Melodien	20
§. 11. Generalbassschrift	21
Uebungsbeispiele in Dreiklängen	22
§. 12. Versetzungen des Dreiklangs	23
§. 13. Sext-Accord	24
§. 14. Quart-Sext-Accord	24
§. 15. Anwendung des Sext-Accordes	25
§. 16. Verbindung der Scala-Stufen mit der Tonica mittelst des Sext-Accordes	26
§. 17. Nächste Auflösung des Sext-Accordes	28
Uebungs-Melodien	30
Bezifferte Uebungen	31
§. 18. Gangbildungen	31
Uebungs-Melodien	35
§. 19. Anwendung des Quart-Sext-Accordes	36
§. 20. Die Cadenz	37
§. 21. Anwendung des Dominanten-Vierklanges	39
Uebungs-Melodien	40
§. 22. Versetzungen des Dominanten-Vierklanges	41
§. 23. Die Auflösung dieser versetzten Accorde	42
§. 24. Anwendung der Umkehrungen des Dominanten-Vierklanges	42
Uebungs-Melodien	44
§. 25. Bezifferte Beispiele zur Uebung im Spielen	45
§. 26. Fragen zur Wiederholung des Bisherigen	47
§. 27. Enge und getheilte Harmonie	48

	Pag.
§. 28. Die Moll-Tonleiter	51
Melodie und Harmonie derselben	52
Uebungs-Melodien	53
§. 29. Begleitung der Moll-Scala abwärts	54
§. 30. Der Nonen-Accord	54
Uebungs-Melodien	55
§. 31. Mehrdeutigkeit der Töne in Moll	55
§. 32. Weglassung von Grundtönen	56
§. 33. Der verminderte Sept-Accord	56
§. 34. Die Versetzungen des verminderten Sept-Accordes	57
§. 35. Anwendung des Non- und verminderten Sept-Accordes	58
§. 36. Anwendung der versetzten Accorde in Moll	58
Uebungs-Melodien	60
Bezifferte Beispiele zur Uebung im Spielen	61
§. 37. Der Non-Accord in Dur	62
§. 38. Weglassung des Grundtones dieses Non-Accordes	63
§. 39. Auflösung des Terz-Quart-Accordes aus der Umkehrung dieses Non-Accordes	63
§. 40. Andere Auflösung des Dominanten-Vierklanges	64
§. 41. Die Modulation.	
§. 42. Vorübergehende und bleibende Modulation. Ausweichungen. Uebergang	65
§. 43. Der Dominanten-Vierklang als Modulationsmittel	66
§. 44. Anwendung der Modulation auf Begleitung der Melodien	69
§. 45. Nothwendige und willkürliche Modulation	69
§. 46. Nothwendige Modulation. Fremde Töne	71
§. 47. Nothwendige Modulation ohne sichtbare fremde Töne	73
§. 48. Die bleibende Modulation	75
Uebungs-Melodien	78
§. 49. Dominantische Verbindungen als Modulationsgänge	79
Verbindungen der Ober-Dominanten	79
„ „ Unter-Dominanten	80
§. 50. Verbindungen der Stufen der Scala durch den Dominanten-Vierklang. Dasselbe mit Versetzungen	81
Einen ganzen Ton auf- oder abwärts	81
Mit Versetzungen	82
Einen halben Ton auf- oder abwärts	82
Mit Versetzungen	82
§. 51. Verbindung der Unter-Dominanten mittelst der Dominanten-Vierklänge	83
§. 52. Andere Sept-Accorde	84
§. 53. Deren Versetzungen	86
Uebungsmelodien	87
§. 54. Fernere Modulationsmittel	88
Abweichende Auflösung des Quart-Sext-Accordes	90
Harmoniegänge	90
§. 55. Der verminderte Septimen-Accord und Modulationsmittel	91
Mehrdeutigkeit	94
Uebungsmelodien für bleibende Modulation	97

	Pag.
§. 56. Fernere Modulationen durch abweichende Auflösungen	98
§. 57. Trugschluss	100
§. 58. Chromatische Sext-Gänge	101
§. 59. Der Dur-Dreiklang als Modulationsmittel	101
Der Moll-Dreiklang	101
Der verminderte Dreiklang	102
§. 60. Modulationen ohne harmonische Einleitung	103
§. 61. Beispiele im Spielen bezifferter Bässe	106
§. 62. Verzögerungen	113
Von oben	114
Vorbereitung	114
Auflösung	114
Abweichende Auflösungen	119
Uebungsmelodien	120
Bezifferte Beispiele	123
§. 63. Verzögerungen von unten	125
Uebungsmelodien	129
§. 64. Vorausnahmen	130
Uebungsmelodien	134
§. 65. Durchgangstöne	134
Diatonische	135
Uebungsmelodien	140
§. 66. Chromatische Durchgangstöne	141
Uebungsmelodien	145
§. 67. Durchgangsaccorde	146
Mischaccorde	147
§. 68. Figuration	149
Mit Harmonietönen	149
Zweistimmig	150
Uebungen	155
Figuration der Mittelstimmen	156
§. 69. Figuration mit harmoniefreien Tönen	159
Diatonische und chromatische Durchgangstöne	159
Hilfstöne	159
Harmoniefreie Hilfstöne von unten	159
Vorausgehende oder nachfolgende Hilfstöne von oben	163
Hilfstöne von oben und unten	163
§. 70. Figuration aller Stimmen	168
§. 70. Figuration der Oberstimme	169
§. 71. Figuration des Basses	171
§. 72. Figuration der Mittelstimmen	172
§. 73. Die Melodie in andere Stimmen verlegt	180
Cantus firmus	180
Cantus firmus in der Altstimme	180
Cantus firmus im Tenor	182
Cantus firmus im Bass	183

	Pag.
§. 73. Uebungsmelodien	183
§. 74. Der Orgelpunkt	183
Der Orgelpunkt auf der Ober-Dominante	184
Der Orgelpunkt auf der Tonica.	
§. 75. Melodienbildungen.	
1. Tonische Umbildungen	194
2. Rhythmische Umbildungen	195
3. Tonische und rhythmische Umbildungen	196
4. Umbildungen mit Figuration oder Verzierung	197
Uebungen	199

II. Abtheilung.

Formenlehre und Nachahmung.

§. 1. Einleitung	203
§. 2. Der Satz	203
Abschnitt — Motiv — Motivglied	204
§. 3. Die Periode	207
Vordersatz — Nachsatz	208
§. 4. Erweiterung des Satzes	210
§. 5. Erweiterungen der Periode	214
§. 6. Zweitheilige Form	218
Dreitheilige Form	220

Nachahmung.

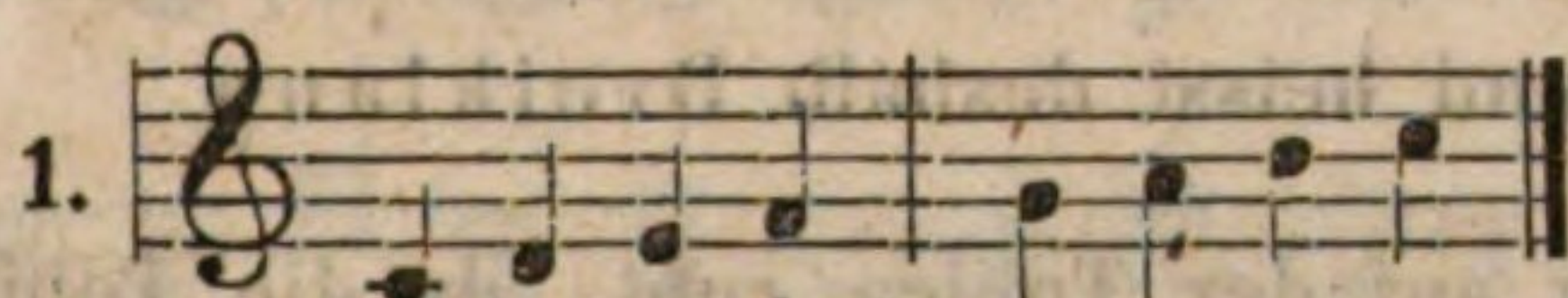
§. 1. Strenge und freie Nachahmung	238
§. 2. Nachahmung auf jedem Intervalle	239
Benützung eines Motives zu Nachahmungen	243
Künstliche Nachahmung — Engführung	248
§. 3. Nachahmungen der Motive in Perioden- und zweitheiliger Form	260
§. 4. Praktische Anwendung der Nachahmung in Meisterwerken nachgewiesen	261
§. 5. Verengerung der Perioden	304
Erweiterung der Perioden	306
§. 6. Die Variation	308
§. 7. Die Etüde	323
Die Sonate	327
§. 8. Erster Theil	331
Hauptsatz	331
Uebergangsgruppe	332
Gesangsgruppe	333
Schlussgruppe	334
§. 9. Der zweite Theil	347
Der dritte Theil	353
§. 10. Das Adagio oder Andante	355
§. 11. Das Scherzo	360
§. 12. Das Finale	364
Das Rondo	364

§. 1. Die Dur-Tonleiter

besteht aus ganzen und halben Tönen: von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe treffen halbe Töne, die übrigen sind ganze.

Wir finden, wenn wir die Dur-Scala in zwei gleiche Theile theilen, diese Theile einander ganz gleich sehend, z. B.

1ste Hälfte. 2te Hälfte.



Die erste Hälfte besteht aus vier Stufen, hat zwei ganze Töne und einen halben Ton; ganz so verhält es sich bei der zweiten Hälfte.

Betrachten wir jede dieser Hälften für sich allein, also nicht beide im Zusammenhange mit einander, so finden wir, dass die Töne der ersten Hälfte von c hinweg, die der zweiten zum c hin, in c hinein sich bewegen. Wir finden, dass die zweite Hälfte dadurch, dass sie endlich in c endigt, zur Ruhe gelangt. Die erste Hälfte, für sich betrachtet, kann diese Ruhe in f nicht finden, auch nicht auf einem andern Tone, als wieder in c, von wo aus gegangen worden ist. Folgende Beispiele zeigen diess deutlicher. Wir können bei keinem derselben mit dem Tone schliessen, bei welchem die Beispiele endigen, es wären keine Ruhepunkte da.



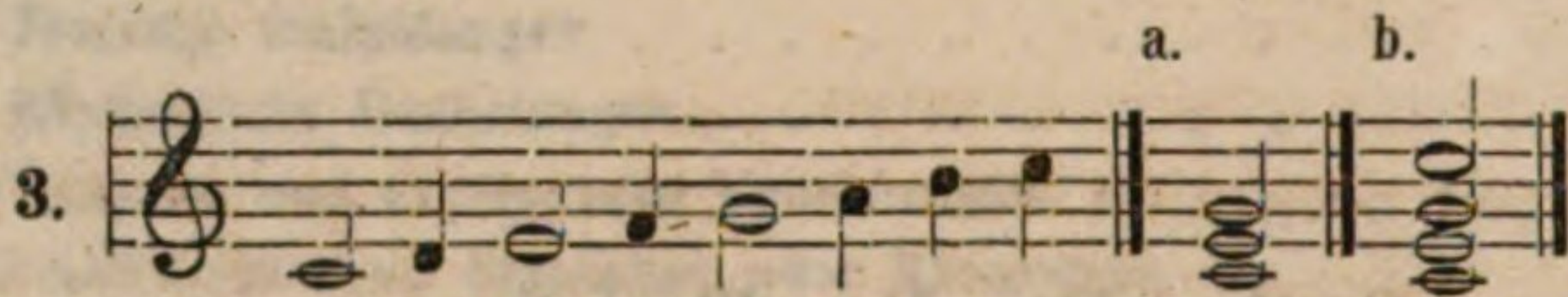
Wohl aber erhalten wir diese Ruhe, wenn wir die Reihe dieser Töne bis zum c zurück bei a, b, c, oder bei d und e hinauf führen.

Dieses c nun, nach welchem hinauf oder herunter die Töne streben, nennt man die *Tonica*. In jeder Tonart ist der erste Ton der Scala die *Tonica*, und aus dem Vorhergehenden erklärt sich das Grundgesetz aller Auflösung: nur mit dem Schlusse in die *Tonica* tritt Ruhe und Befriedigung ein.

Wir haben nun in der Dur-Scala das Gesetz der Auflösung gefunden. Es muss uns aber daran gelegen sein, zu Harmonieen zu gelangen, und hiezu geht uns ebenfalls wieder die Scala an die Hand.

§. 2. Der Dur-Dreiklang.

Wenn wir in der Dur-Scala nach einem Tone suchen, welcher zur Tonica *c* gut klingt, so finden wir den nächsten Ton *d* hiezu nicht tauglich, wohl aber die dritte Stufe *e*. Zu diesen beiden stimmt die vierte *f* nicht, wohl aber die fünfte *g*:



Der nun gefundene Accord stellt sich im vorstehenden Beispiele a mit Tonica, Terz und Quinte dar; er ist terzenweise übereinander gebaut; von *c* zu *e* ist eine Terz, und von *e* zu *g* ebenfalls. Er ist hier nur dreistimmig; da es uns aber um vier Stimmen zu thun ist, so fügen wir für die Oberstimme die Octave *c* hinzu; so sehen wir ihn vorstehend bei b. Die Beifügung des obern *c* geschieht also nur der Vierstimmigkeit wegen; der Accord ist im Grunde dreistimmig, besteht aus drei, terzenweise übereinanderstehenden Klängen und heisst deshalb Dreiklang.

Da dieser Dreiklang auf der Tonica ruht, da die Tonica der Grundton ist, auf welchen die Harmonie des Dreiklanges gebaut ist, so nennen wir ihn den Tonica-Dreiklang.

Seine Bestandtheile sind: die grosse Terz zum Grundton, und die grosse Quinte zum Grundtone, und er ist, da er die grosse Terz in sich fasst, der Dur-Dreiklang.

Wir versuchen nun, die ganze Reihe der Dur-Tonleiter zu begleiten, und benützen hiezu sogleich den gefundenen Tonica-Dreiklang, indem wir alle diejenigen Töne, welche in ihm enthalten sind, also *e*, *g*, und *c*, mit ihm begleiten.



Wie harmonisiren wir nun die übrigen? Wir halten uns an das, was wir schon wissen, nämlich an die Gestaltung des Dreiklanges, dessen Intervalle terzenweise übereinanderstehen. Sehen wir uns in den noch übrigen Tönen um, so finden wir, wie im Tonica-Dreiklange die grosse Terz *c*—*e*, vorstehend die noch übrigen Töne *f*—*a*, ebenfalls eine grosse Terz; fügen wir dieser noch eine Terz, *c*, bei, so haben wir einen zweiten Dreiklang, mit welchem wir wieder die Töne *f* und *a*, da sie in ihm enthalten sind, begleiten können. Z. B.



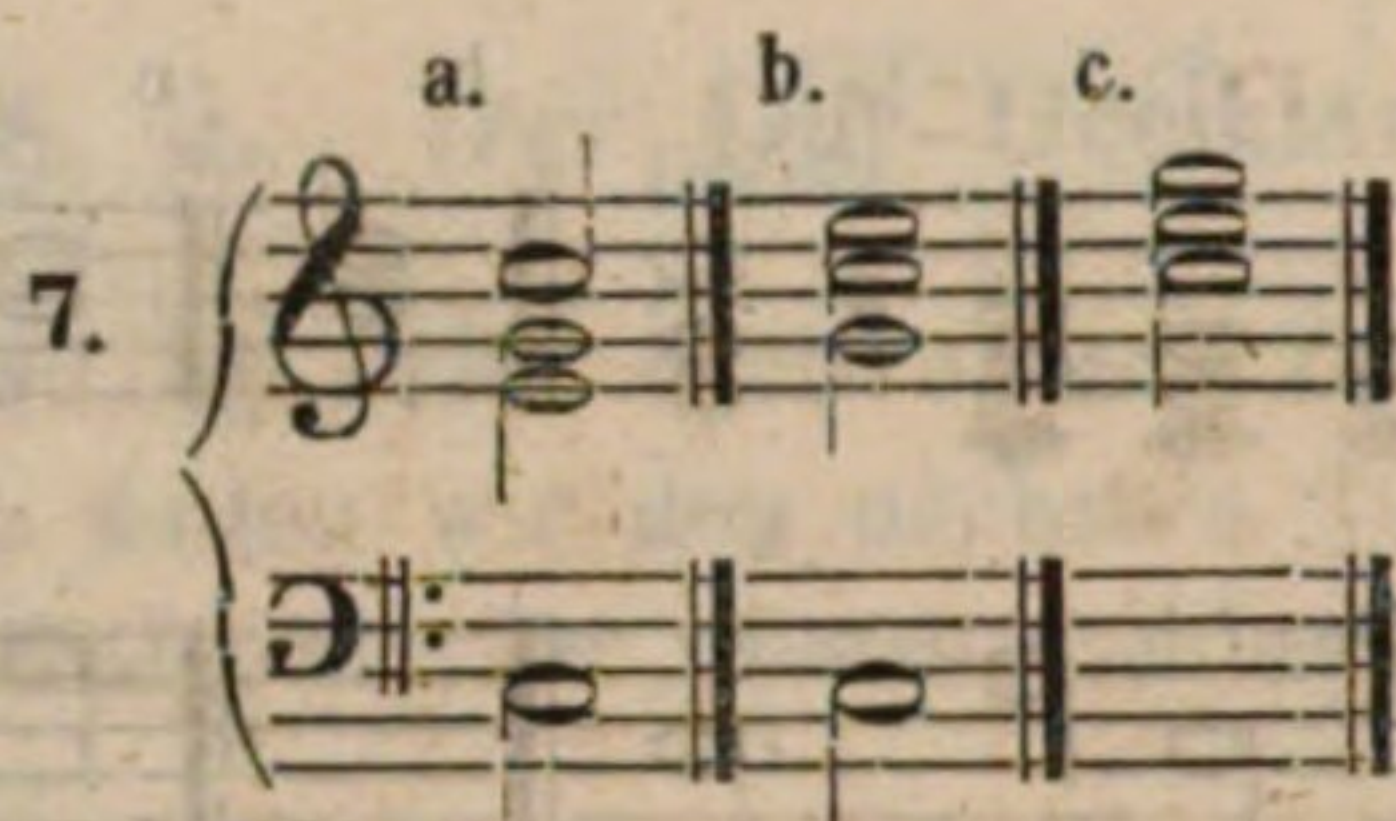
Es sind uns jetzt noch zwei Töne der Scala zu begleiten übrig, nämlich d und h. Diese beiden Töne bilden zusammen eine Terz; geben wir ihnen einen Grundton, welcher eine Terz tiefer liegt, so haben wir dasselbe terzenweise gebaute Gebilde, vorstehend c, mit beigefügter Octave, d, wie bei den beiden andern Dreiklängen, und wir sind nun im Stande, die ganze Dur-Scala zu begleiten.



Dieser zuletzt gefundene Accord hat zu seinem Grundtone g; dieses g ist die fünfte Stufe in der Tonart, aufwärts; der fünfte Ton einer Tonart, aufwärts, wird Ober-Dominante genannt. Da nun der letztgefundene Dreiklang die Ober-Dominante zum Grundtone hat, so nennt man ihn den Ober-Dominanten-Dreiklang.

Sämmtliche Dreiklänge unserer Scala-Begleitung sind sich vollkommen gleich; sie bestehen alle aus Grundton, grosser Terze und grosser Quinte, sind daher alle Dur-Dreiklänge. Wir finden die ganze Begleitung auf drei verschiedenen Stufen im Basse, nämlich auf c, welche wir als Tonica, auf g, welche wir als Ober-Dominante kennen, und auf f. Dieses f steht fünf Töne abwärts von c, und heisst die Unter-Dominante. Wir werden diese Benennungen zu oft brauchen, als dass der Schüler sich die Dreiklänge derselben nicht ganz geläufig in jeder Tonart machen sollte. Daher frage er sich, was ist von es, as, g, f, b, des, a, h, e, d, fis &c. Ober- und Unter-Dominante, und vergesse nicht, was hier nochmal kurz zusammengestellt ist: fünf Töne von der Tonica aufwärts ist die Ober-Dominante, fünf Töne von der Tonica abwärts die Unter-Dominante.

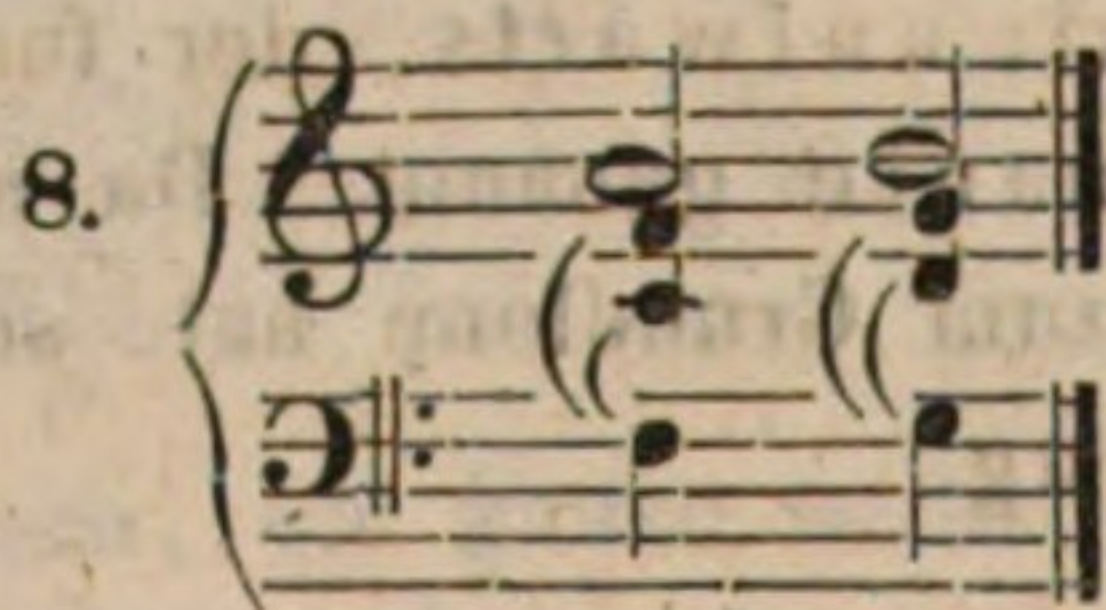
Bei der Begleitung der Scala ist uns die Tonleiter als Melodie erschienen; diese Melodie liegt oben, in der obersten Stimme; diese oberste Stimme nennen wir Sopran oder Discant. Mit dem Discant erklingen aber gleichzeitig noch drei Stimmen; z. B. hier bei a:



g, e und der Grundton c. Die nächste Stimme vom Discant abwärts heisst Alt, die nächste abwärts Tenor, der Grundton Bass. Bei a hat der Sopran die Octave des Dreiklangles, oder im Sopran liegt die Octave, daher sagt man Cdur in der Octav-Lage; bei b liegt im Sopran die Terz, daher Terz-Lage, bei c liegt im Discant die Quinte, daher Quint-Lage. Ausserdem nennt man Sopran und Bass die äussern Stimmen, Alt und Tenor die Mittelstimmen.

§. 3. Quinten- und Octaven-Fortschreitungen.

Wir müssen nun zu unserer Scala-Begleitung zurück, denn wir haben die gefundenen Accorde angewendet ohne Rücksicht auf den sogenannten reinen Satz, d. h. wir sehen dort Fortschreitungen in den Stimmen, welche wir, wenigstens jetzt, sorgfältig vermeiden wollen. Wir haben nämlich die sechste und siebente Stufe der Scala auf folgende Art begleitet:



Hier sehen wir nun den Alt von f nach g hinauf schreiten; der Bass geht aber ebenfalls von f nach g; die Stimmen liegen eine Octave weit auseinander; diess nennt man Octaven-Fortschreitungen. Der Tenor bildet bei Fdur eine Quinte zum Basse, bei Gdur auch, der Tenor ist eine Stufe hinauf, der Bass ebenfalls. Diess sind Quinten-Fortschreitungen. Wir wollen nun solche Fortschreitungen verhüten lernen. Obige Fehler sind dadurch entstanden, dass die Stimmen eine gleichmässige Bewegung machen, sie schreiten alle drei hinauf; wir müssen also sehen, dass wir in der Bewegung der Stimmen eine Verschiedenheit erzielen, dass nicht alle sich hinaufbewegen, sondern im Gegentheil sich so ausweichen, dass sie zum Theil aufwärts, zum Theil abwärts, also sich einander entgegen bewegen. Man nennt diess Gegenbewegung. Im obigen Falle nun ist es der Bass, welcher seine Bewegung nicht aufgeben kann; er bildet zum nächsten g Dur den Grundton, und seine Fortschreitung nach g ist also eine nothwendige. Demnach müssen wir den Mittelstimmen die Gegenbewegung überlassen und diese würde sich so herausstellen, wie bei a.



Wir haben aber c auch noch zu begleiten; h liegt in der zweiten Hälfte und will sich hinauf auflösen; bei b sehen wir aber zwei h, jedes will hinauf, und wir sehen dadurch wieder Octaven-Fortschreitungen entstehen, die beiden h nach c. So geht es also nicht. Indessen wenden wir uns wieder zur Gegenbewegung, sehen, dass der Tenor nicht von h, sondern von d aus ins c kommt; wir theilen die Geltung der Note h wie hier:



Dadurch wird aber der Dominanten-Dreiklang dreistimmig, indem der Tenor d zum Alt tritt. Wir wollen daher dem Alt einen andern Platz anweisen und versuchen, ob er nicht etwa vom f Dur her liegen bleiben kann, wie hier:



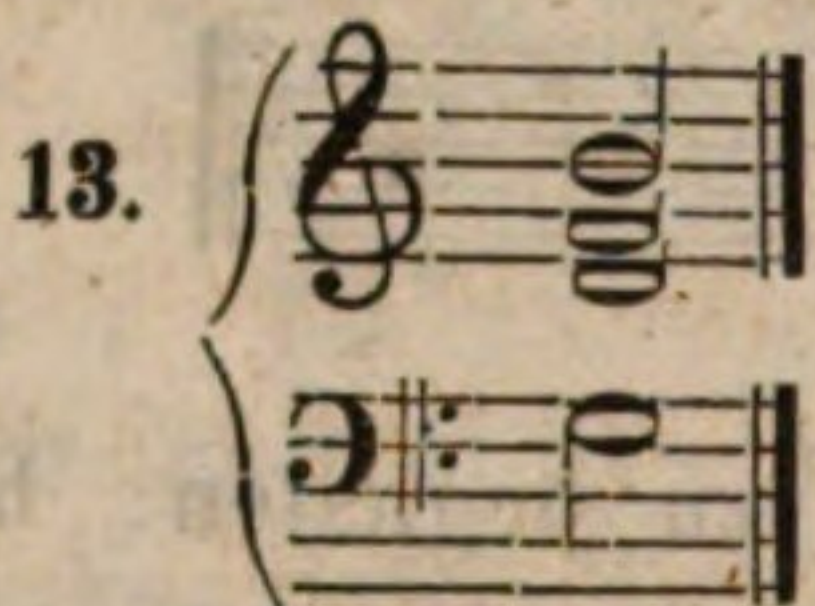
Wir finden, dass uns dieses liegen bleibende f gut taugt und stellen nun die Scala-Begleitung her, wie wir sie in Beziehung auch auf reinen Satz in Ordnung gebracht haben.



Der Schüler übe nach vorstehender Begleitung am Instrumente die Scalen aller Tonarten recht fleissig.

§. 4. Der Dominanten-Vierklang.

Durch das Liegenbleiben des *h* im vorletzten Accorde sehen wir einen neuen Accord, und zwar folgenden:



Er besteht aus vier verschiedenen Tönen oder Klängen, darum nennt man ihn Vierklang; er ruht auf der Dominante, daher heisst er Dominanten-Vierklang. Dieser Accord wird uns in der Folge so wichtig, dass es sich der Mühe lohnt, ihn wohl zu behalten.

Seine Bestandtheile sind ausser der Dominante im Bass, die grosse Terz, grosse Quinte und kleine Septe. In ihm ist der Dominanten-Dreiklang enthalten, Nro. 14 a, und diesem nur noch eine weitere Terz beifügt, Nro. 14 b; er ist also ebenfalls terzenweise übereinander gebaut.

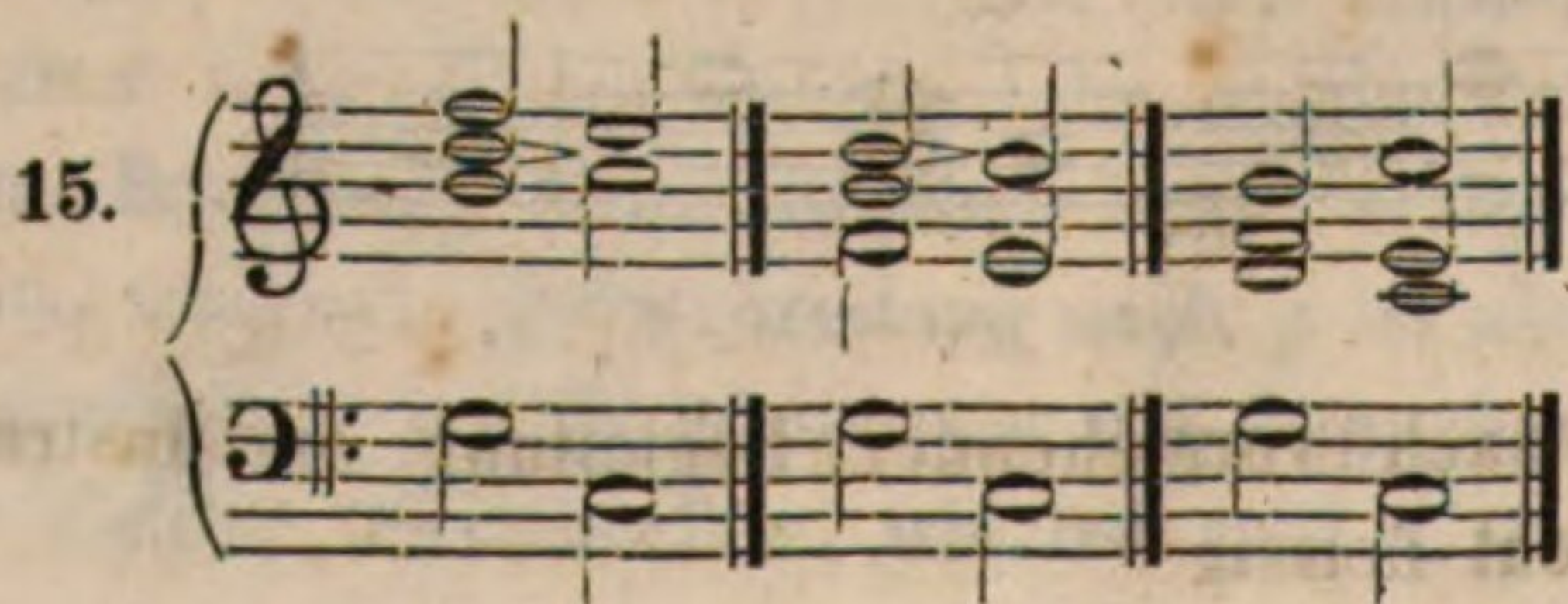


Da er zum Grundtone die Septe in sich schliesst, so ist er ein Sept-Accord. Seiner Bedeutsamkeit wegen wollen wir ihn aber zum Unterschied von allen Sept-Accorden, welche wir noch ferners kennen lernen, strenge den Dominanten-Vierklang heissen.

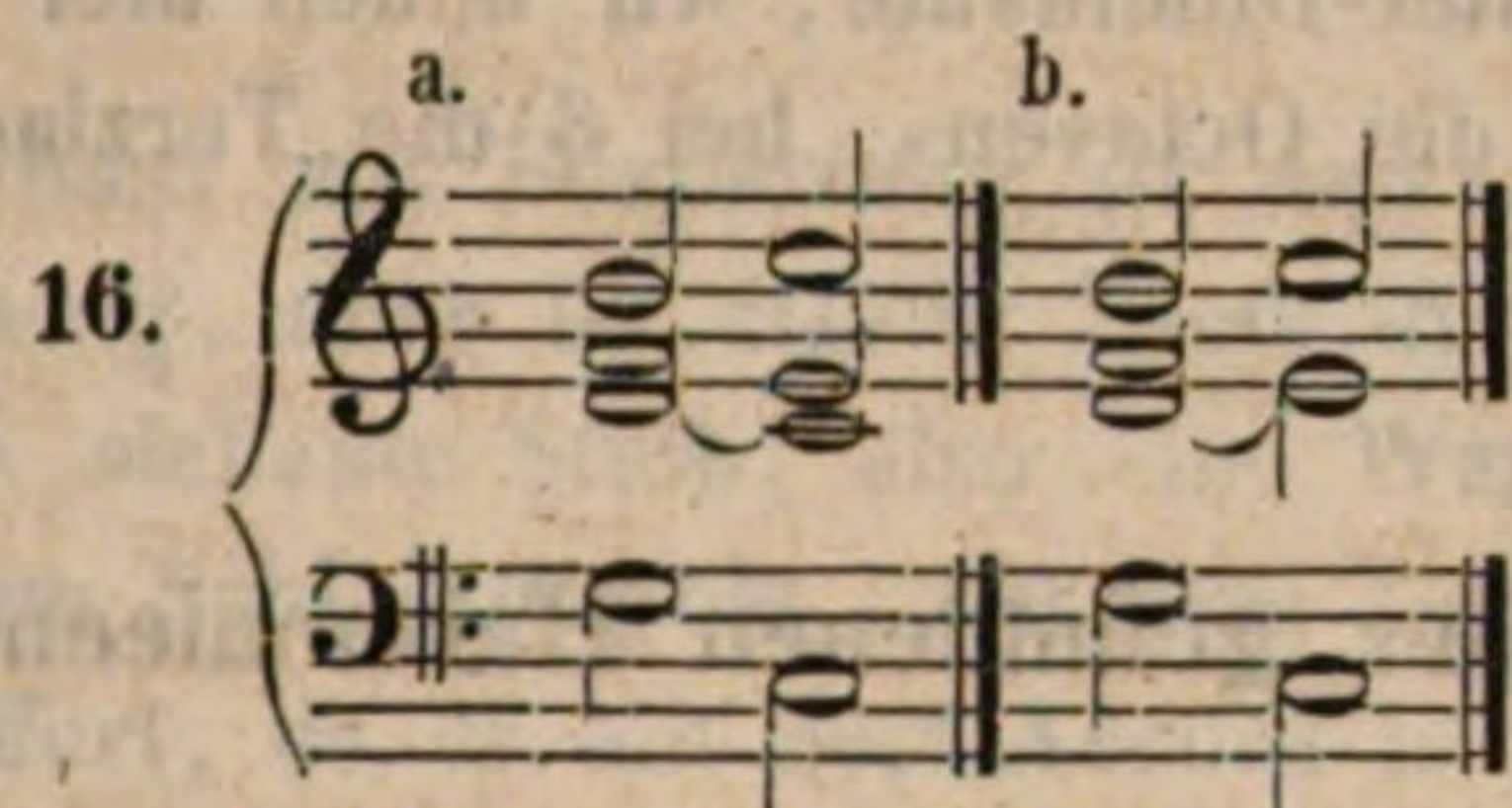
Besondere Aufmerksamkeit verdient

§. 5. Die Auflösung desselben.

Seine Auflösung stützt sich auf das Gesetz, welches wir bei der Theilung der Scala in zwei Hälften erkannt haben. Die Septe des Dominanten-Vierklanges gehört der ersten Hälfte, und bewegt sich abwärts; die Terze gehört der zweiten Hälfte, und verlangt aufwärts, die Quinte gehört der ersten Hälfte, und geht abwärts, also wie wir hier sehen.



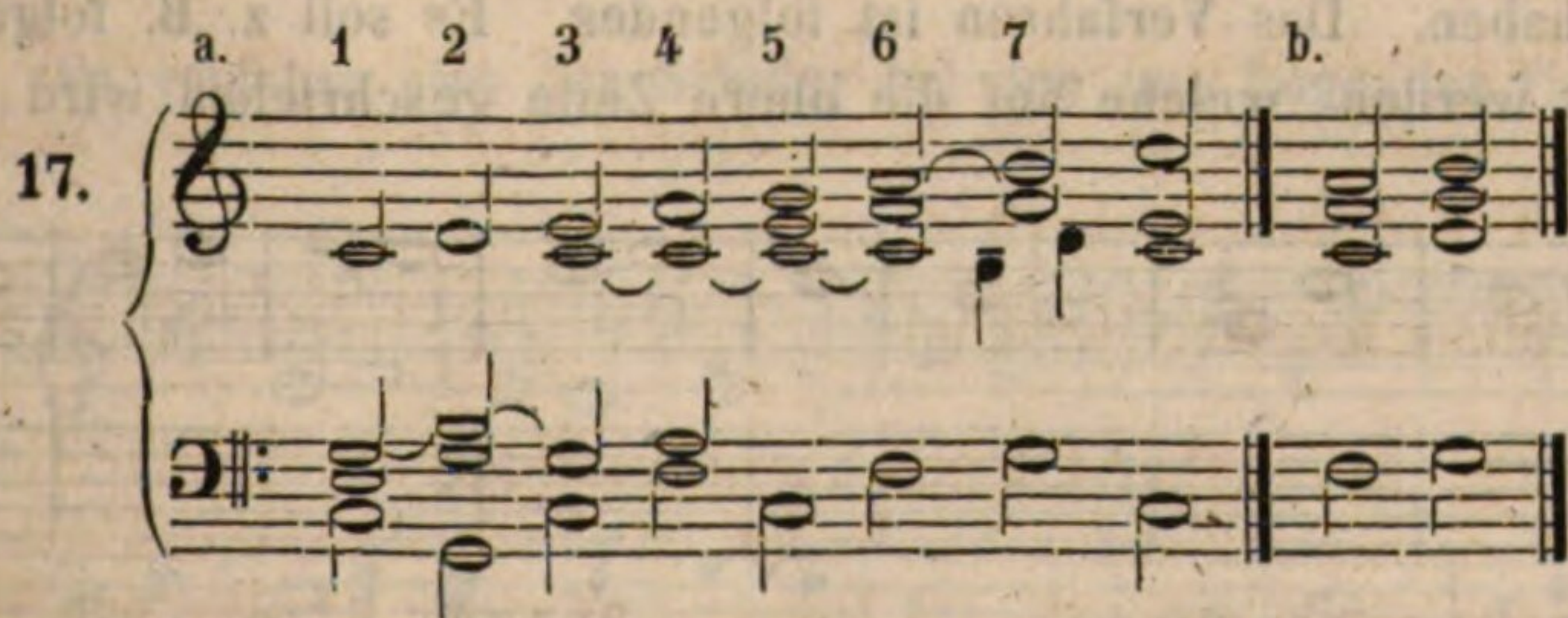
Wir erkennen auch in diesen Auflösungen das Hinziehen nach dem Ruhepunkt, zur Tonica. Jede der Stimmen will zur Tonica, oder doch in ihre Nähe, in einen Ton, welcher dem Tonica-Dreiklange gehört. Je näher ein Ton des Dominanten-Vierklanges bei seiner Auflösung der Tonica kommt, desto vollständiger ist seine Auflösung. Wir haben schon bemerkt, dass die Töne des Dominanten-Vierklanges sich in Töne des Tonica-Dreiklangles auflösen, daher kann, und wir wollen uns diess wohl merken, die Quinte des Dominanten-Vierklanges eine doppelte Bewegung nehmen, denn geht sie abwärts, so löst sie sich in die Tonica auf, Nro. 16 a, geht sie aufwärts, wie bei b, so kommt sie ebenfalls in einen Ton des Tonica-Dreiklangles, ins e, welcher nahe liegt.



Vollständig aber ist die Auflösung bei a.

§. 6. Harmonischer Zusammenhang.

Der Zusammenhang der Harmonieen ist ein äusserer und ein innerer. Der äussere Zusammenhang gibt sich durch gemeinschaftliche Töne kund, durch Töne, welche sowohl in dem einen als auch in dem andern Accorde enthalten sind. Sehen wir die begleitete Scala an,



so finden wir bei 1, 2, 3 den gemeinschaftlichen Ton g, bei 3, 4, 5, 6, c als gemeinschaftlichen Ton, bei 6, 7, den Ton f. Ueber letzteres ist zu bemerken, dass eigentlich hier ein gemeinschaftlicher Ton nicht wäre, da wir h mit dem Dominanten-Dreiklange begleiten sollten, wie bei Nro. 6, und wir hievon nur dem reinen Satze zu lieb abgewichen sind. Vorstehend b sehen wir, dass ein äusserer Zusammenhang durch einen gemeinschaftlichen Ton nicht besteht.

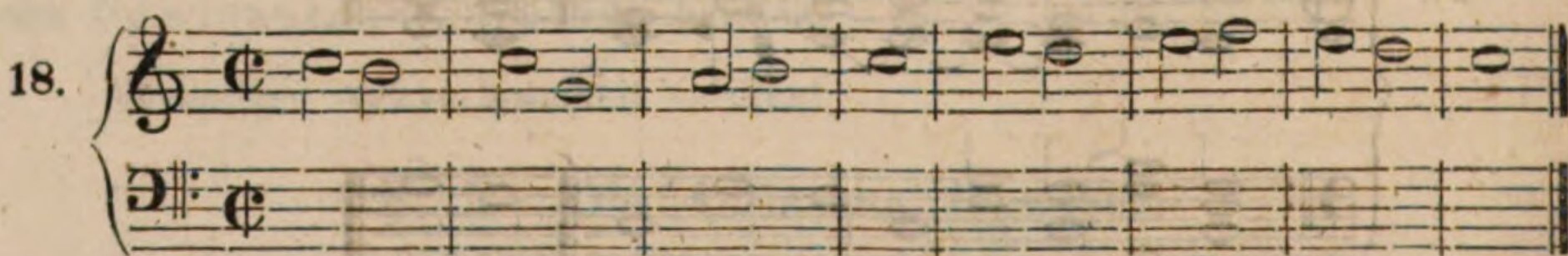
Der innere Zusammenhang gründet tiefer. Sehen wir die Scala-Begleitung; wir finden, wo Zusammenhang ist, stets Tonica, Ober- und Unter-Dominante an einander gekettet, mit Ausnahme der sechsten und sie-

benten Stufe, Nro. 17 b. Wir erkennen vorstehend in Nro. 17 bei 2 und 7, dass der natürlichste Schritt der Ober-Dominante in die Tonica ist; ferner bemerken wir, dass der Tonica-Dreiklang sich auf dieselbe leichte Weise mit der Unter-Dominante verbindet, denn, die Tonica ist ebenso die Ober-Dominante zu f, wie g die Ober-Dominante zu c ist. Man nennt diesen Zusammenhang das Dominanten-Verhältniss. Mit der Tonica hängen also nach dem Dominanten-Verhältnisse Gdur und Fdur am nächsten zusammen; diese Tonarten sind zur Tonica auch die nächstverwandten Tonarten. *) Vergleichen wir in Nro. 17 die Verbindungen 1, 2, 3, so ist die Tonica durch den Ober-Dominanten-Dreiklang verbunden, bei 3 nur die Lage des Tonica-Dreiklages in die Terzlage verändert. Bei 3, 4, 5, 6 sehen wir die Verbindung der Tonica mit der Unter-Dominante; wir finden hier die Tonica c als Ober-Dominante zu f, bei 4 die Octaven-, bei 6 die Terzlage.

Wir kommen nun zur

§. 7. Anwendung der gefundenen Harmonieen,

indem wir einfache Melodien mit denselben Dreiklängen begleiten, welche sie in der Scala fanden. Wir begleiten also die erste, dritte, fünfte und achte Stufe mit dem Tonica-Dreiklange, die vierte und sechste mit dem Unter-Dominanten-Dreiklange, die zweite und siebente mit dem Ober-Dominanten-Dreiklange, diese beiden Stufen aber, wenn sie am Schlusse erscheinen, mit dem Dominanten-Vierklange. Folgt auf die sechste Stufe die siebente, so habe der Schüler Acht, keine Octaven- und Quinten-Fortschreitungen zu machen, sondern verhüte sie auf dieselbe Weise wie wir unter Nro. 12 gethan haben. Das Verfahren ist folgendes. Es soll z. B. folgende Melodie begleitet werden, welche auf die obere Zeile geschrieben wird:



Nun wird der Bass geschrieben; c wird mit dem Tonica-Dreiklange begleitet, also wird die Bassnote c gesetzt; h wird mit dem Dominanten-Dreiklange begleitet, also bekommt der Bass g; und so wird das ganze Stück zuerst mit dem Basse versehen. Hiezu kommt nun noch ein gutes Mittel, welches den Schüler vor fehlerhaftem Fortschreiten am Besten zu warnen geeignet ist, nämlich die Bezifferung des Basses. So wie die Bassnote steht, schreibe er sogleich das Intervall, welches der Discant zum Basse

*) Nächstverwandte Tonarten sind diejenigen, welche sich in ihrer Tonleiter nur in einem Tone unterscheiden. Gdur unterscheidet sich von Cdur in dem Tone fis, Fdur im Tone be. Was ist also nächstverwandt mit a, be, h, g, es, as, des, f, d Dur?

bildet, hin. Sieht er, dass zwei 5 oder zwei 8 nacheinander folgen, wenn der Bass sich bewegt, so sagt ihm diess, dass Quinten- und Octaven-Fortschreitungen entstehen; ebenso werden zwei 3 nacheinander zur Vorsicht mahnen. Ist der Bass mit der Bezifferung fertig, dann werden die Mittelstimmen geschrieben. Obiges Muster erscheint also zuerst so:

19.

Der Bass mit Bezifferung ist nun in Ordnung; es wiederholen sich keine 5 und 8, aber im dritten Tacte die 3; was ist hier? Es folgt auf die sechste die siebente Stufe, also eine Warnung. Der vorletzte Ton d wird, weil es zum Schlusse geht, mit dem Dominanten-Vierklange begleitet, und mit 7 beziffert, da er ein Sept-Accord ist, oder die Septe ihn von den Dreiklängen unterscheidet. Jetzt folgt die Vollendung der Aufgabe.

20.

So verfare also der Schüler bei den nun folgenden Uebungsmelodieen.

1.

21.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

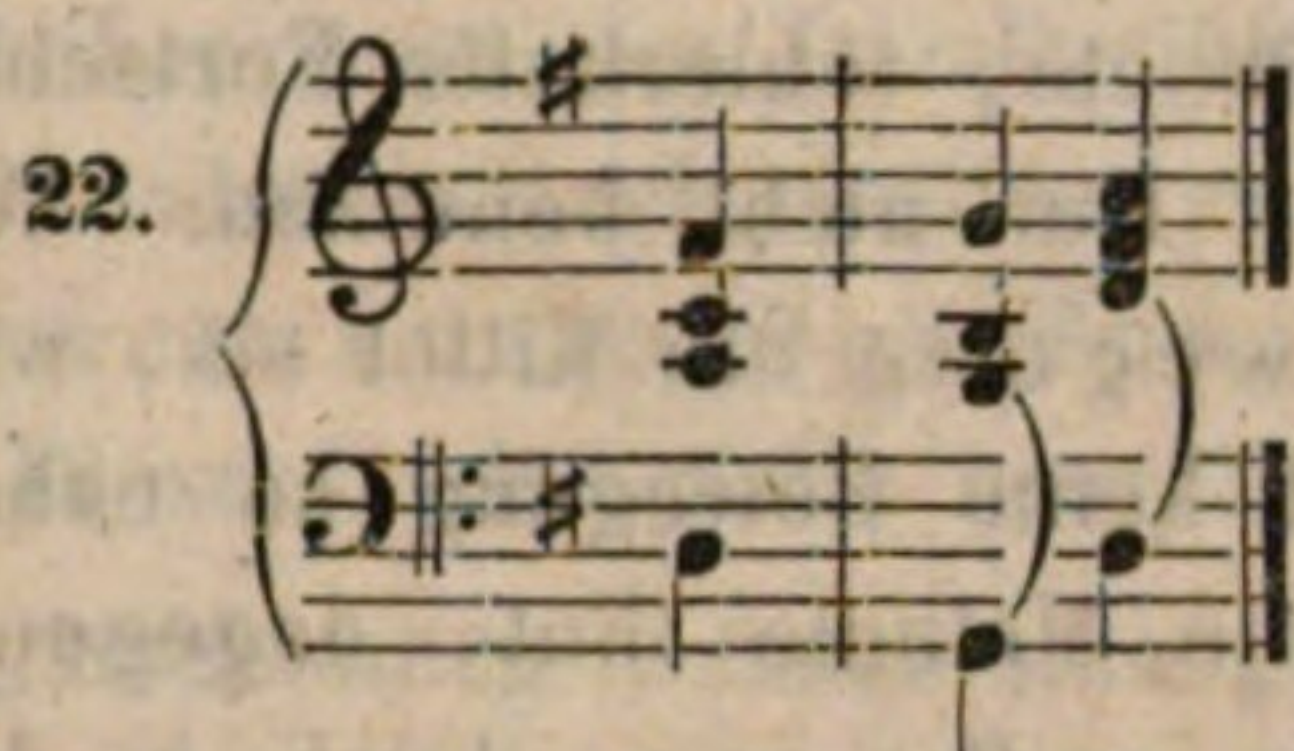
10.

11.

12.

13.

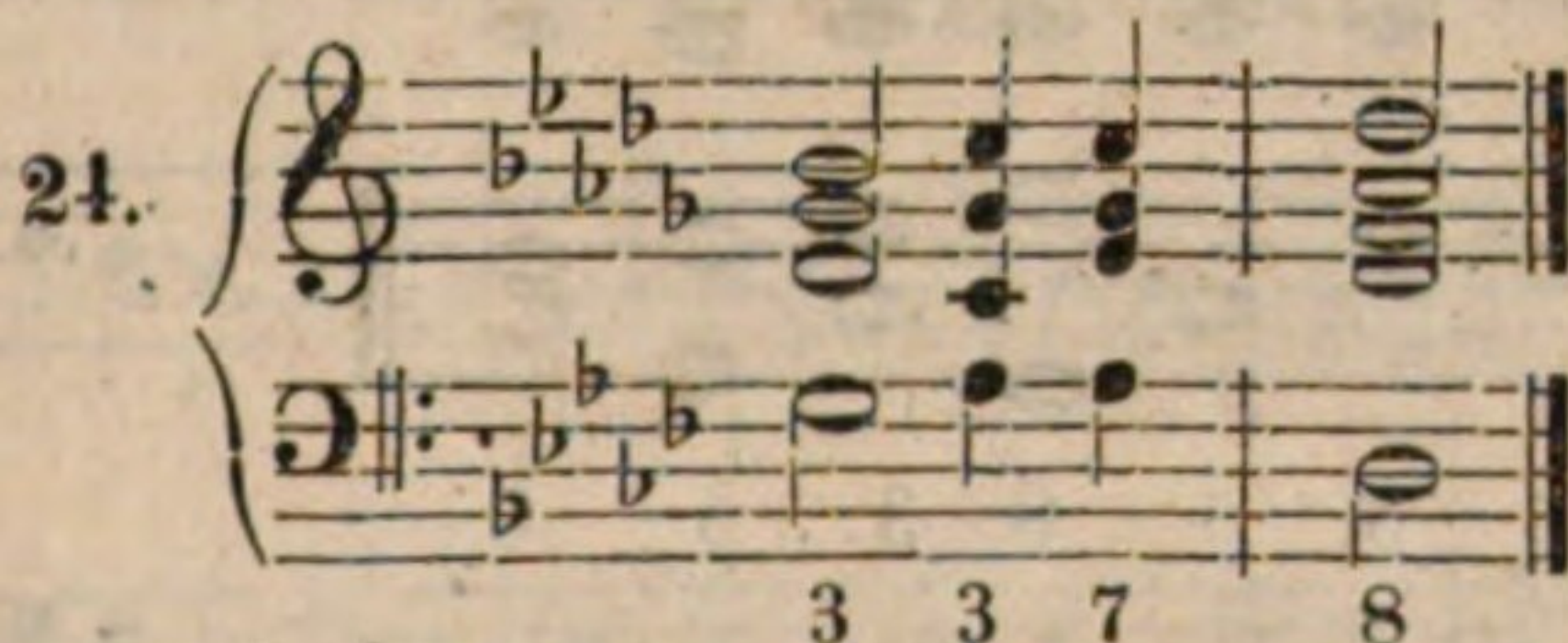
Bei * in Nro. 5 wird fis mit dem Dominanten-Vierklange begleitet und löst sich so auf:



Nun aber entstehen beim nächsten Ddur zwischen dem Bass und Tenor Octaven-Fortschreitungen. Wir haben aber schon bei Nro. 16 gesehen, dass die Quinte des Dominanten-Vierklanges eine doppelte Bewegung nehmen kann, auf- oder abwärts. Dies wollen wir nun benützen, und in vorstehendem Beispiele die Quinte des Dominanten-Vierklanges, a, hinauf nach h gehen lassen; hiedurch sind dann die Octaven vermieden, wie sich diess hier zeigt.



Bei ** genügt es, die Octaven- und Quinten-Fortschreitungen erst beim letzten Viertel durch den Dominanten-Vierklang zu vermeiden, also auf folgende Weise:



Wir wenden uns nun zur

§. 8. Begleitung der Dur-Scala abwärts.

Hiebei stossen wir, wie bei der Begleitung aufwärts von der sechsten zur siebenten Stufe, umgekehrt von der siebenten zur sechsten auf dieselbe Gefahr, Octaven- und Quinten-Fortschreitungen zu machen. Hier kann uns aber durch die Herbeiziehung des Dominanten-Vierklanges nicht geholfen sein, wir können ihn nicht anwenden, ohne unser einmal feststehendes Gesetz der Auflösung aufzugeben, da schon die Terze des Dominanten-Vierklanges, der Melodieton h, sich anstatt aufwärts, herab bewegt. Es ist wohl das Nächste und uns schon Bekannte, wenn wir c und h so begleiten:



Nun stehen wir am Puncte, fehlerhafte Fortschreitungen verhüten zu müssen; darum dürfen wir f Dur nicht benützen. Wir haben aber früher gehört, dass die Gegenbewegung ein Mittel sei, wenden wir es an. Für die Oberstimmen liegt wohl keine Bewegung so nahe, als die abwärtsgehende, da diess schon die Melodie thut; dagegen müssen wir mit dem Basse aufwärts, und zwar wollen wir gleich in das nahe a, wir haben dann in der Melodie die 8 zum Bass, also nehmen wir den Dreiklang auf a:



Noch durch eine andere Gegenbewegung können wir uns helfen. Wollen wir dennoch a mit der Unter-Dominante begleiten, so steht uns der Basston e frei; zu diesem der Dreiklang; so bewegt sich der Bass zu f aufwärts, die Oberstimmen abwärts, und die Scala stellt sich mit ihrer Begleitung so her:



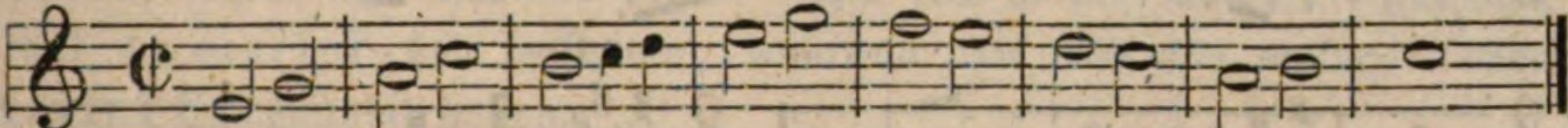
Wollen wir zuerst bei unseren neuen Dreiklängen verweilen, es sind diejenigen auf a in Nro. 26 und auf e vorstehend. Es sind Dreiklänge, denn sie bestehen aus Grundton, Terz und Quinte; sie unterscheiden sich aber von denen, welche wir auf der Tonica, Ober- und Unter-Dominante gefunden haben dadurch, dass sie nicht, wie jene Dur-Dreiklänge, die grosse Terz haben, sondern die kleine; man nennt sie deshalb Moll-Dreiklänge; sie unterscheiden sich von den Dur-Dreiklängen also nur durch die kleine Terz.

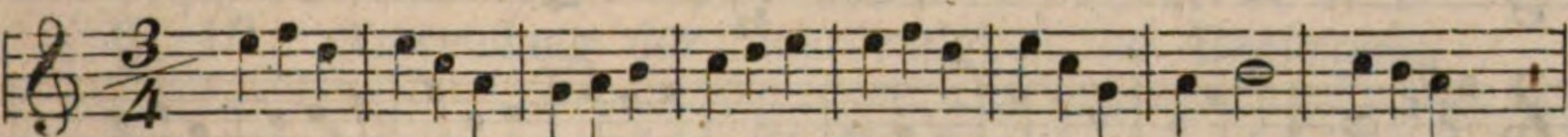
Vorstehend unter Nro. 27 sehen wir die Harmonie-Verbindung c Dur und e Moll; äusserer Zusammenhang ist durch die gemeinschaftlichen Töne e und g vorhanden, aber der innere, das dominantische Verhältniss fehlt; daher das jedenfalls Befremdliche; gleichwohl wollen wir bei der Anwendung dieser Verbindung zur Scala-Begleitung bleiben, jedoch uns hüten und sonst nach einem Dur-Dreiklange keinen, eine Terz höher liegenden Moll-Dreiklang nehmen, z. B. nach f Dur nicht a Moll, diess nun so lange, bis wir gute Mittel in der Hand haben, diese Verbindung auf eine gefälligere Art bewerkstelligen zu können. Den umgekehrten Fall wollen wir ebenfalls vermeiden; wollen nicht auf einen Moll-Drei-

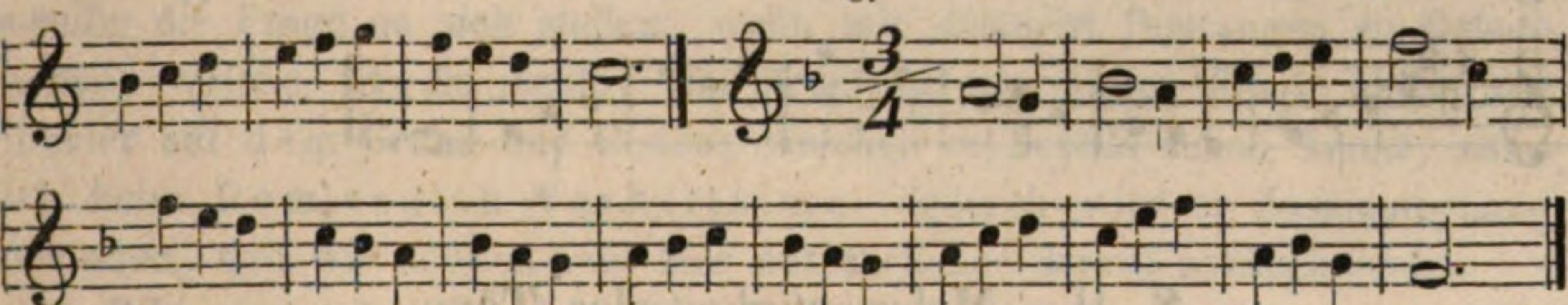
klang den eine Terz höher liegenden Dur-Dreiklang folgen lassen, oder, wie die Kunstsprache sich ausdrückt, wir wollen vermeiden, auf die Paralell-Tonart *) die verwandte Dur-Tonart zu nehmen, z. B. auf *a* Moll nicht *c* Dur. Diese beiden Fälle beachte der Schüler.

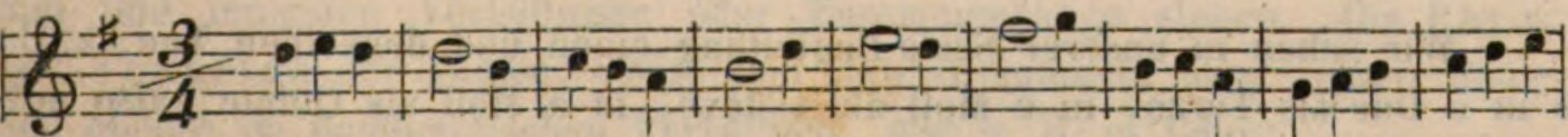
Folgende Uebungsmelodien werden nun ganz in der bekannten Weise gearbeitet; und wo die Melodie abwärts geht, die treffenden Dreiklänge aus Nro. 27 angewendet, fleissig beziffert, auf die sechste und siebente Stufe wohl geachtet und die beiden obigen Fälle nicht ausser Acht gelassen. Es steht dem Schüler auch frei zur Begleitung der sechsten Stufe die 8 zu wählen, wenn er dadurch nicht gegen das verstösst, was wir zu meiden uns oben vorgenommen haben.

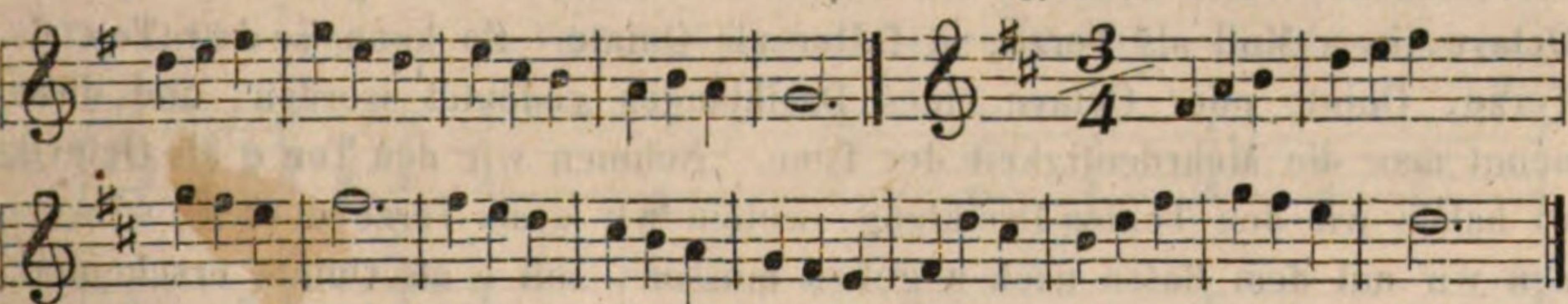
1.

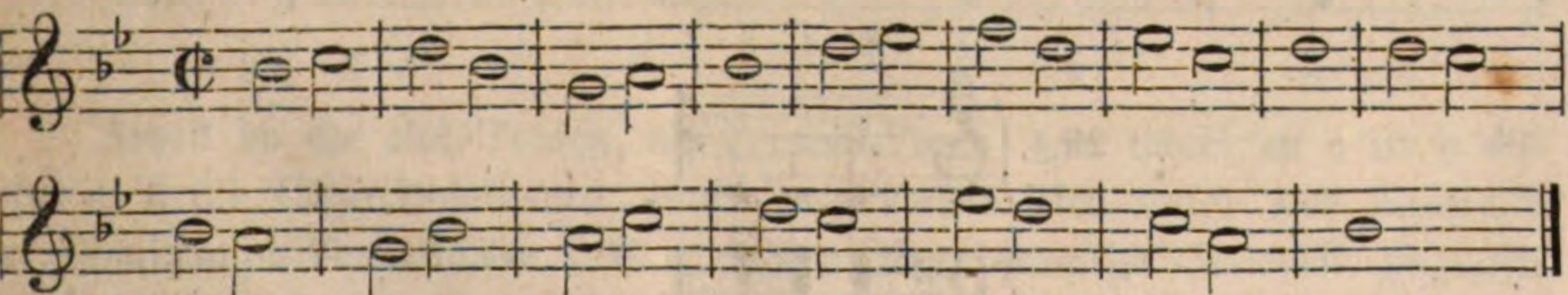
28. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

*) Jede Dur-Tonart hat eine verwandte Moll-Tonart; und diese verwandte Moll-Tonart nennt man Paralell-Tonart, weil sie, eine kleine Terz unter der Dur-Tonart stehend, die gleiche Vorzeichnung hat. Paralell-Tonarten sind also zu *c*, *es*, *f*, *be*, *g*, *as*, *h*, *fis*, *e*, *ges*, *d*, *ces*, des Dur?

7.

8.

9.

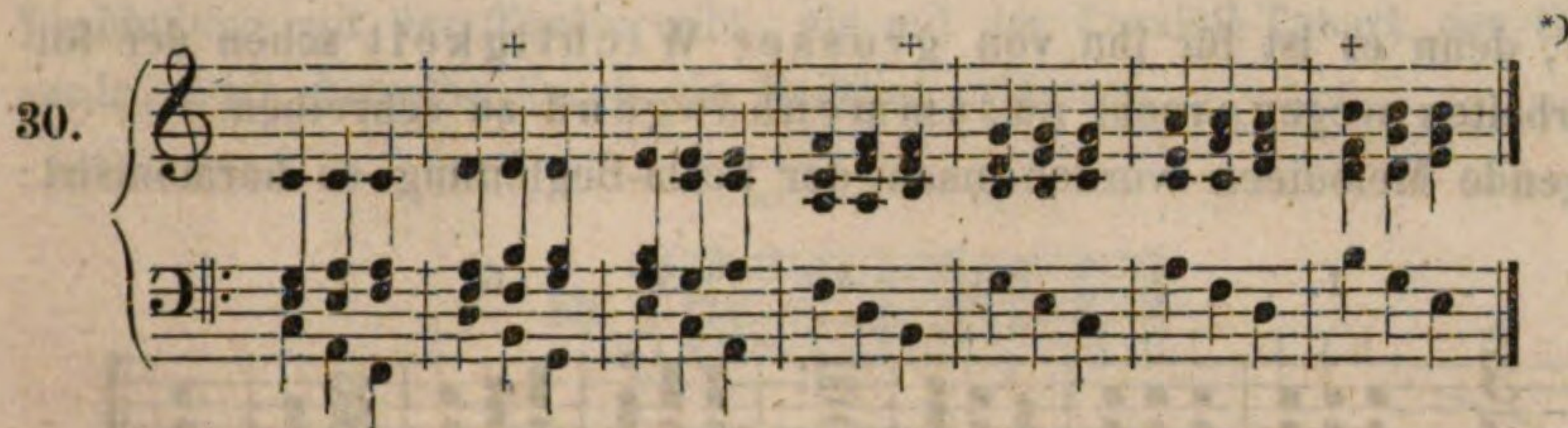
10.

§. 9. Mehrdeutigkeit der Töne.

Wir sehen in unserer Scala-Begleitung einen und denselben Ton, z. B. e in c Dur als Terze, in e Moll als Octave, in a Moll als Quinte, also auf verschiedene Weise benützt; wir sehen im Tonica-Dreiklange den Ton c als Octave, in a Moll als Terze, in f Dur als Quinte. So kann jeder Ton als Terze, Quinte oder Octave eines Dreiklanges gedeutet werden, und diess nennt man die Mehrdeutigkeit der Töne. Nehmen wir den Ton c als Octave, so haben wir den Tonica-Dreiklang; wollen wir c als Terze deuten, so werden wir mit dem Basse nach a gehen müssen; soll c als Quinte erscheinen, so muss der Bass in's f. Z. B.

29.

Diess kann also bei jedem Tone geschehen, und wir wollen die ganze Tonreihe der Dur-Scala auf diese Art benützen.



Es sind diess uns schon bekannte Gestalten, Dur- und Moll-Dreiklänge, nur über der Bassnote h steht eine neue, ein Dreiklang mit kleiner Terz, aber auch mit kleiner Quinte, es ist der jedesmal mit + bezeichnete, in seinen drei verschiedenen Lagen. Man nennt ihn den verminderten Dreiklang. Wir lassen ihn vorläufig ausser Anwendung und können also die zweite, vierte und siebente Stufe, wenn sie in der Melodie vorkommt, nur auf zweierlei Art begleiten, während wir bei den andern Tönen dreierlei Gelegenheit haben.

§. 10. Anwendung der Mehrdeutigkeit zur Begleitung.

Nun muss bei der Anwendung der Mehrdeutigkeit der Lernende nothwendig die Frage an sich stellen: wenn mir dreierlei Deutungen zu Gebote stehen, welche ist die beste? Bei Beantwortung dieser Frage bleibe der Schüler auf dem Grund und Boden, welchen er bereits schon kennt, nämlich beim Dominanten-Verhältnisse, dadurch wird er Zusammenhang gewinnen, und wir müssen nun hier ausführlicher darauf zurückkommen.

Wir wissen bereits, dass Tonica, Ober- und Unter-Dominante im nächsten und innigsten Verhältnisse oder Zusammenhänge stehen. Die Paralell-Tonarten der Tonica, Ober- und Unter-Dominante aber stehen unter sich ebenso im dominantischen Verhältniss, also z. B. in Cdur:

Ton. mit Ober- mit Unt.-Dom. Verw. Moll-Tonica, dieselbe mit ihrer Ober-, mit ihrer Unterdom.



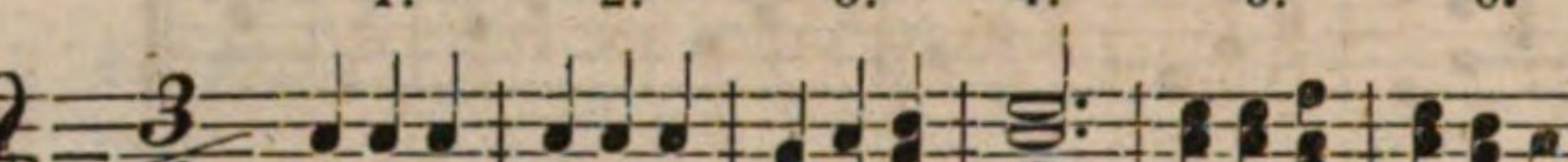
Amoll ist die Moll-Tonica, als Paralell-Tonart von Cdur; zu a ist e die Ober-, d die Unter-Dominante, und diese stehen also unter sich ebenfalls im Dominanten-Verhältnisse. Wir wollen das bisherige Material sogleich durch kleine Beispiele ins Licht setzen, damit der Schüler hierin klar wer-

*) Der Schüler spiele nun sehr fleissig die Scalen aller Tonarten nach der Mehrdeutigkeit auf obige Art, und verschaffe sich die grösste Umsicht und Geläufigkeit hierin.

**) Dasselbe übe der Schüler mit grösstem Fleisse durch alle Tonarten durch.

den möge, denn es ist für ihn von grosser Wichtigkeit schon der folgenden Arbeiten wegen, recht zusammenhängend zu schreiben.

Folgende Melodien werden nach der Scala-Begleitung so harmonisirt:

32. 

Die Eintönigkeit der beiden ersten Tacte, durch die Aufeinanderfolge von sechs 8 fällt wohl augenblicklich auf; wir sind durch die Mehrdeutigkeit in Stand gesetzt, sie zu vermeiden; z. B.

33.

Exercise 33 is a short piece in G major, 2/4 time. The treble staff contains a series of chords: G4-B4-D5, A4-B4-C5, B4-A4-G4, F#4-A4-B4, and E4-G4-B4. The bass staff contains a series of notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2. The fingerings for the bass staff are 8, 3, 5, 8, 5, 8.

Hier sehen wir mit der Tonica ihre Paralell-Tonart verbunden; diese mit der Unter-Dominante, diese wieder mit der Tonica u. s. f. Andere Verbindungen, gegen welche in Beziehung auf reinen Satz nichts einzuwenden ist, wären folgende:

34.

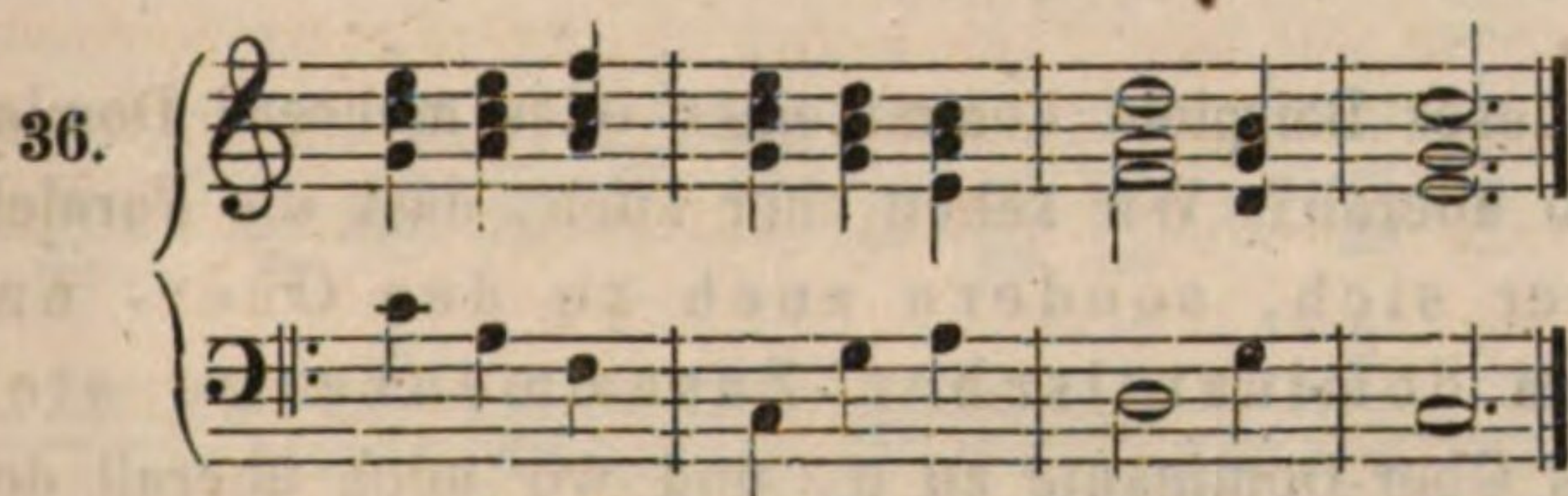
Exercise 34 is a short piece for piano, consisting of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Aber wie unerquicklich ist die Nichtbefolgung dessen, was wir schon pag. 12 zu vermeiden uns vorgenommen haben? Gleich im ersten Tacte ist vom Dur-Dreiklange auf *f* in den eine Terz höher liegenden Moll-Dreiklang auf *a*, von da aus, also von der Paralell-Tonart in die verwandte Dur-Tonart gegangen, dasselbe im zweiten Tacte nochmal wiederholt, ebenso vom dritten Viertel des zweiten Tactes in den dritten, von *c* Dur nach *e* Moll. Einen Beweis, dass der Tonica die Unter-Dominante näher liegt als die Ober-Dominante, haben wir schon darin gefunden, dass die Tonica selbst die Ober-Dominante zur Unter-Dominante ist; dieser Beweis verstärkt sich, da selbst die Paralell-Tonart der Unter-Dominante eine viel weichere

Verbindung mit der Tonica gibt, als mit der Paralell-Tonart der Ober-Dominante, oder dasselbe durch ein Beispiel erläutert.



Hier bei a sehen wir mit der Tonica die Paralell-Tonart der Unter-Dominante, bei b mit der Tonica die Paralell-Tonart ihrer Ober-Dominante verbunden. Da nun die Unter-Dominante der Tonica sich inniger anschliesst, als der Ober-Dominante, so ist dieses Anschliessen sogar bei der Pararell-Tonart sanfter und weicher, daher die Verbindung des Dmoll mit Cdur viel befreundeter als Emoll mit Cdur, s. b. Derselbe Fall und Grund ist auch bei Fdur und Amoll. Im dritten Tacte sehen wir in Nro. 34 beim dritten Viertel Gdur, den vierten Tact Emoll; stünde das Stück in Gdur, so läge Emoll als Paralell-Tonart natürlich nahe genug; hier erscheint e aber fremd und der Tonart Cdur zu ferne; diess als Anhaltspunct, bis wir für diesen und ähnliche Fälle zu einem andern Grunde kommen. Es ist also besser, den vierten Tact mit Cdur zu begleiten. Die zweite Hälfte von Nro. 32 steht hier:



Bei zukünftigen Begleitungen sehe also der Schüler darauf, dass er sich möglichst auf festem Fusse erhalte, die Scala-Begleitung hauptsächlich als erste Grundlage benütze; daher schreibe er wenigstens so lange, bis er einen gewissen Grad von Fertigkeit erlangt hat, die Beispiele zuerst nach der ersten Sealen-Begleitung, dann erst nach der Mehrdeutigkeit darunter, wie die folgenden kleinern Beispiele, welche noch zur Erläuterung hier stehen mögen, und beziffere dieselben recht fleissig.

Nach der Scala-Begleitung:





Nach der Mehrdeutigkeit:



In jedem dieser Beispiele kommt eines oder mehrere Dominanten-Verhältnisse vor; wo überall? Wir sehen aber auch, dass die Paralell-Tonarten nicht nur unter sich, sondern auch zu den Ober- und Unter-Dominanten im dominantischen Zusammenhange stehen, was bei aa, Dmoll als Ober-Dominante zu g, und wo noch überall der Fall ist?

Bei d sehen wir Quinten- und Octaven-Fortschreitungen. Es wird diess öfter so kommen, wenn der Schüler folgende Beispiele nach der Scala-Begleitung zuerst harmonisirt. Das hat nun nichts zu sagen, wenn er dieselben nur erkennt, denn er hat ja dagegen die Mehrdeutigkeit als Mittel zur Verhütung derselben, und wird diese Gelegenheit dann auf's Beste zu benützen suchen.

Es möge hier kurz wiederholt beisammenstehen, worauf der Schüler bei Harmonisirung der folgenden Uebungsmelodien zu merken hat:

- 1) zuerst nach der Scala-Begleitung mit Bezifferung,
- 2) dann nach der Mehrdeutigkeit mit Bezifferung zu schreiben; hiebei
- 3) auf die Dominanten-Verhältnisse zu merken,
- 4) nicht zu vergessen, was pag. 12 und bei Nro. 34 über die Paralell-Tonarten gesagt wurde.

Es mögen hier einige Beispiele stehen, welche zeigen wie weit man im musikalischen Unsinn und in gesuchter Bizarrerie kommt, wenn vorstehende Grundsätze nicht leitend sind.

38.

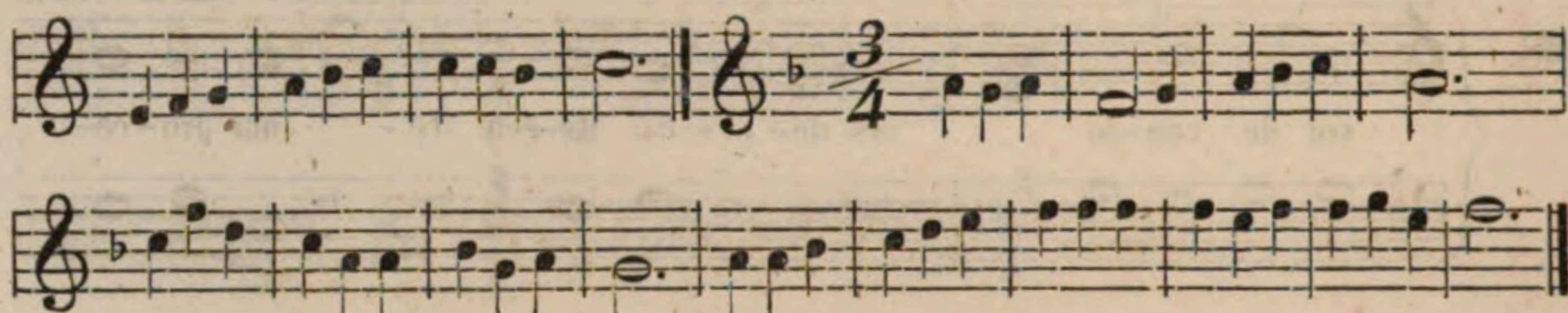
Noch einige Beispiele, wie man es nicht machen soll.

39.

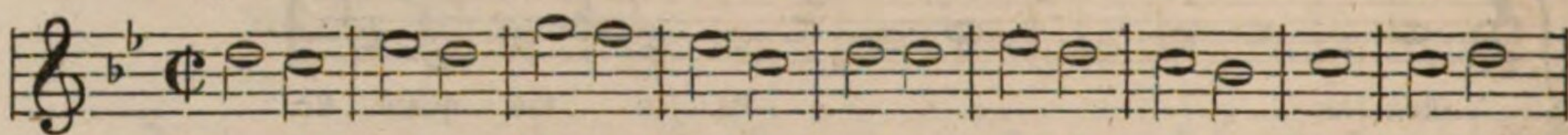
Der Schüler besonders soll mit Sorgfalt dergleichen harmonische Auswüchse verhüten, damit er sein Ohr nicht verwöhne, und seiner Zeit mit kluger Auswahl, und — am rechten Platze — allenfallsigen Gebrauch des Fremdartigeren machen könne.

1.
40.

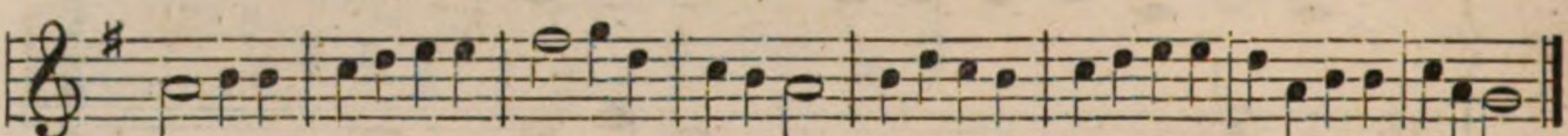
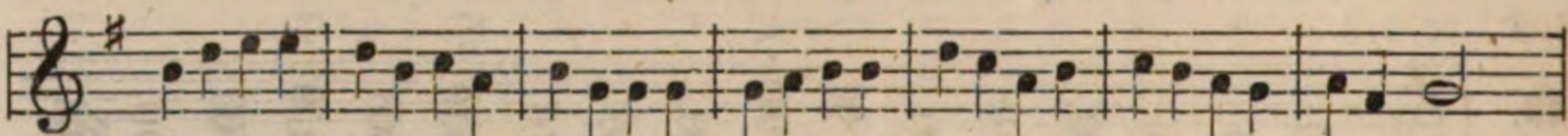
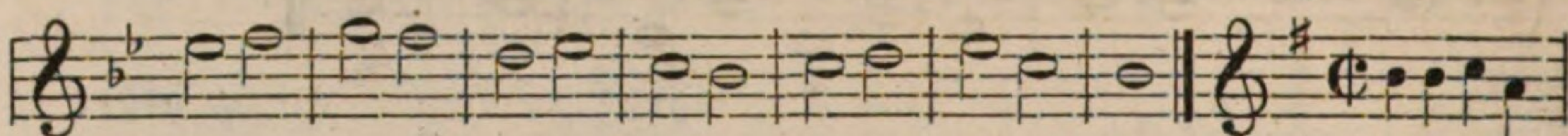
2.



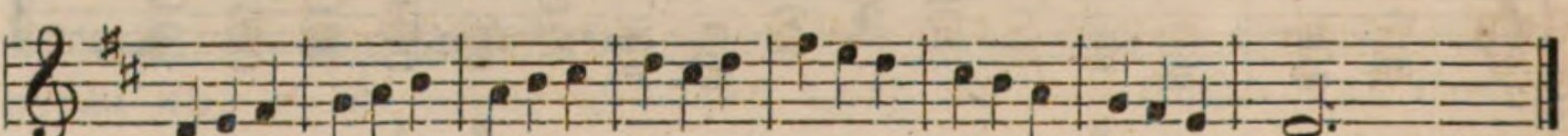
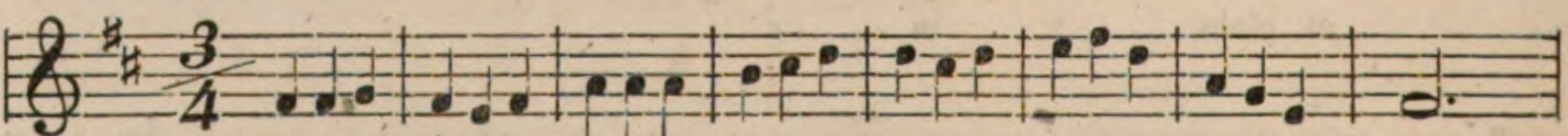
3.



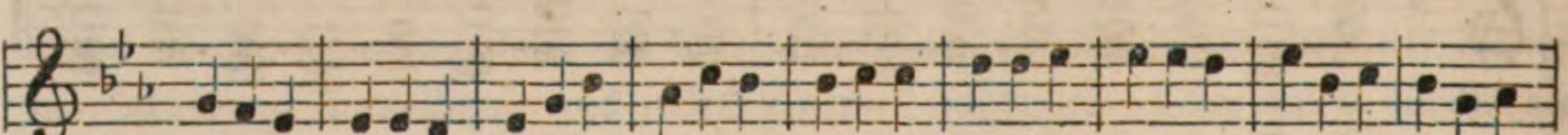
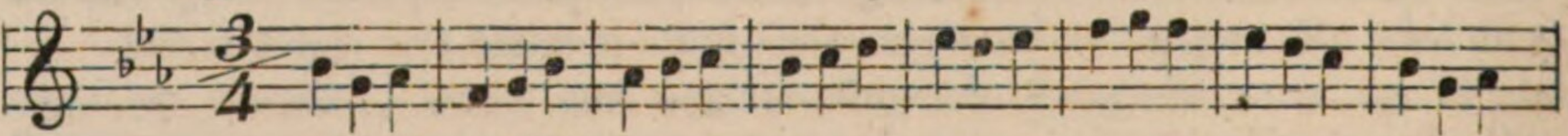
4.



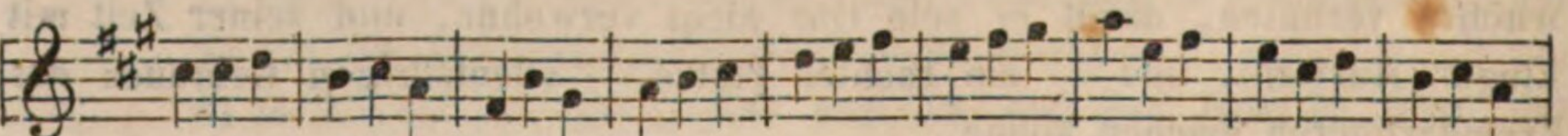
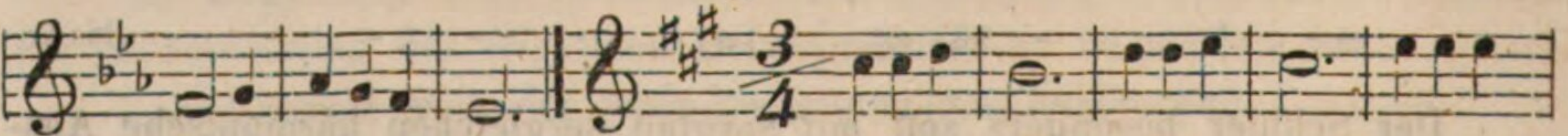
5.



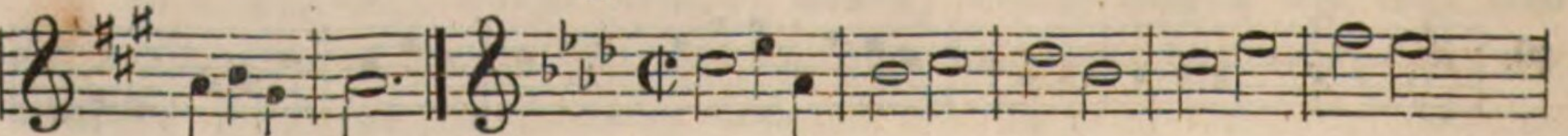
6.

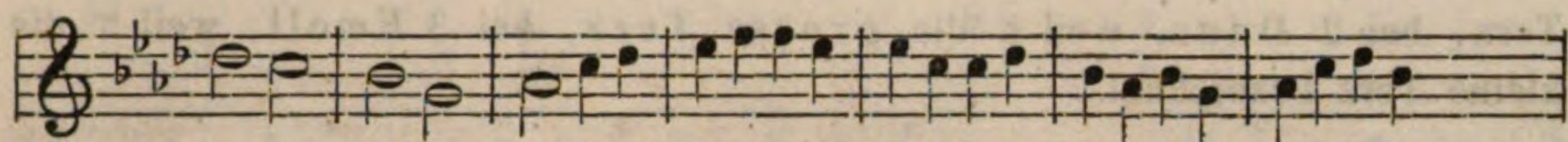


7.

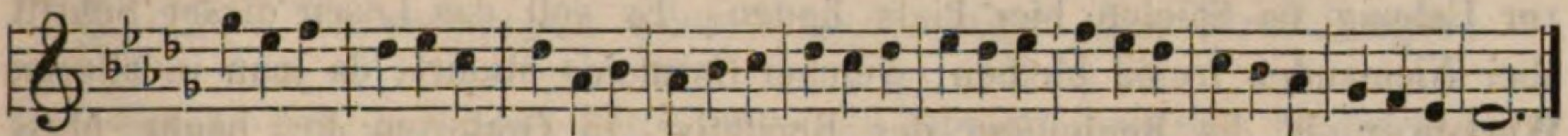
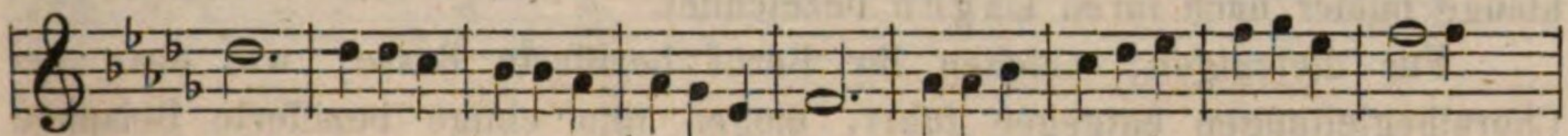
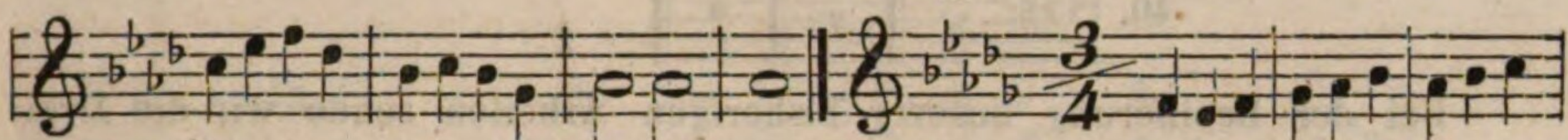


8.

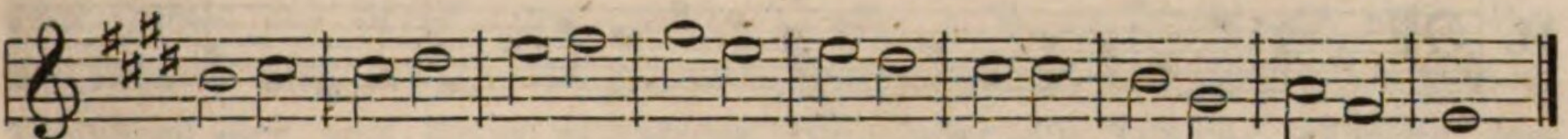
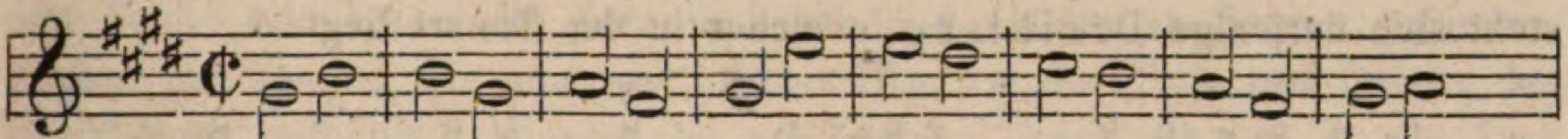




9.



10.



§. 11. Generalbass-Schrift.

Schon im Eingange haben wir die Bezifferung des Basses gesehen, dort aber nur die einzelnen Intervalle, welche eine Stimme zum Basse bildeten, beziffert. Man bezeichnet aber mit der Generalbassschrift ganze Accorde, z. B. den Dreiklang mit 3, oder 5, oder 8, auch mit zwei oder

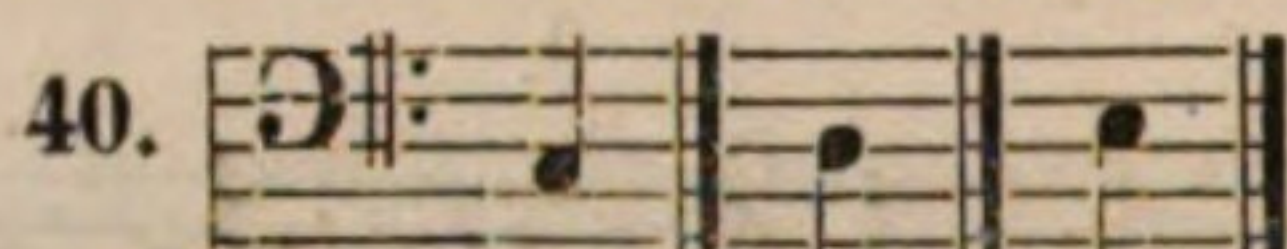
drei Ziffern, $\begin{matrix} 8 & 3 \\ 5 & 8 & 8 & 5 & 5 \end{matrix}$ etc. Nun ist aber diese Bezeichnung nur so lange
 $\begin{matrix} 3, 3, 5, 3, 8 \end{matrix}$

genau, als hiemit jene Dreiklänge gemeint sind, welche in der Tonart eines Stückes liegen. Soll aber ein Dreiklang bezeichnet werden, welcher einer andern Tonart angehört, wenn in einem Tonstücke aus Cdur etwa der Ddur-Dreiklang auftritt, so muss der Ton fis, welcher der Tonart Cdur fremd ist, aber Ddur angehört, ausdrücklich in der Bezifferung bezeichnet werden, so gut als vor die Note f ein Kreuz gesetzt werden muss; geschähe diess nicht, würde die Bassnote d mit blosser 3 bezeichnet, so würde darunter *f* verstanden, also Dmoll anstatt Ddur.

Wir wissen, dass der Unterschied zwischen Dur und Moll in der Terze liegt, daher muss diese auch unterschieden werden, und der Schüler soll sich schon jetzt an Genauigkeit hierin gewöhnen. Schon die Intervallenlehre setzt voraus, die grossen und kleinen Terzen mit blossen Kreuzen, Been oder Auflösungszeichen zu bestimmen. Jetzt wenden wir dasselbe auf die Dreiklänge an, und das, die Terz bestimmende Zeichen gibt uns also denjenigen Dreiklang, zu welchem die bezeichnete Terz gehört. Demnach haben wir im folgenden Beispiele bei 1 Cmoll, weil *b* die kleine

Terz, bei 2 Ddur, weil $\sharp$ die grosse Terz, bei 3 Emoll, weil $\flat$ die kleine Terz bezeichnet.

1. $\flat$ 2. $\sharp$ 3. $\natural$



Bei der Bezifferung unserer bisherigen Arbeiten sehen wir die Dreiklänge immer nach ihren Lagen bezeichnet.

Für diejenigen, welchen ihr Beruf bezifferte Bässe, wie etwa bei Choralbegleitungen entgegen führt, mögen nun einige bezifferte Beispiele zur Uebung im Spielen hier Platz finden. Es soll das Lesen dieser Schrift aber Niemanden fremd bleiben, welcher Harmonie studirt, da man in älteren Werken z. B. die Begleitung der Recitative in Oratorien &c. häufig bloss mit Generalbassschrift angedeutet findet. Wo keine Bezifferung steht, versteht sich derjenige Dreiklang, welcher in der Tonart liegt.

1. $\natural$ 8 $\natural$ 8 $\sharp$ $\sharp$ 8 3 5 3 5 5 8 8

41.

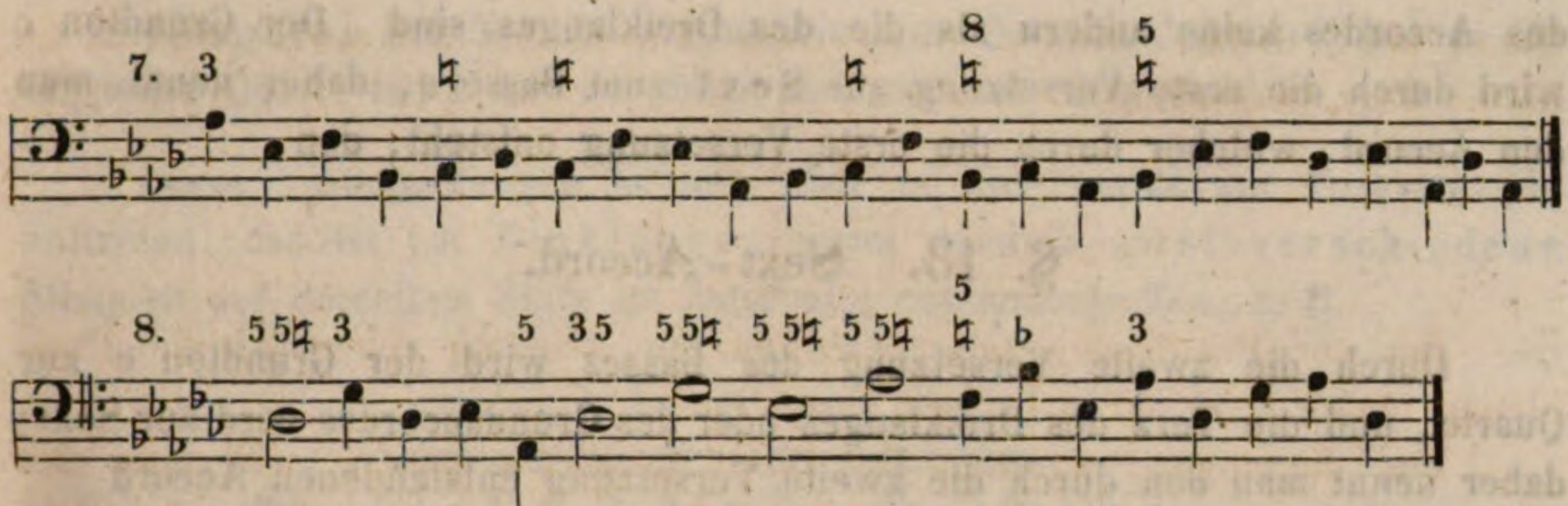
2. 8 8 8 $\sharp$ 5 8 $\sharp$ $\sharp$ 5 $\sharp$ 3

3. 5 $\sharp$ 5 3 $\sharp$ $\sharp$ $\sharp$ 3 $\sharp$ $\sharp$

4. 5 8 8 3 5 5 5 5

5. $\flat$ $\natural$ $\natural$ 3 5

6. 3 5 8



§. 12. Versetzungen oder Umkehrungen des Dreiklangles.

Schon bei der Scala-Begleitung und ebenso bei der Mehrdeutigkeit haben wir gesehen, dass jeder Ton des Dreiklangles in der Melodie erscheinen kann; wir haben die Terz und Quinte von Cdur im Sopran gefunden. Ebenso gut können wir nun auch dem Basse die Terz und Quinte des Dreiklangles zutheilen, können ihn von seinem Grundtone aus in die Terz oder Quinte des Dreiklangles versetzen, also z. B. im Dreiklange auf c ihm die Terz e oder die Quinte g geben. Grundton ist und bleibt bei diesem Verfahren der vom Basse verlassene Ton, oder die Tonica, während derjenige Ton des Dreiklangles, in welchen der Bass getreten ist, der tiefste oder Basston ist. Dieser Grundton darf im Accorde nicht fehlen, und wenn der Bass die Tonica verlässt, so muss dieselbe von einer anderen Stimme übernommen werden.

Da der Dreiklang aus Grundton, Terz und Quinte besteht, so kann der Bass natürlich auch nur in diese beiden Intervalle versetzt werden, und es hat demnach der Dreiklang zwei Versetzungen.



Der Grundton c ist hier zuerst in die Terz e versetzt worden, dann in die Quinte des Dreiklangles. Bei b sehen wir also die erste, bei c die zweite Versetzung des Dreiklangles. Bei der ersten Versetzung hat den vom Basse verlassenen Grundton c eine andere Stimme übernommen; diese Stimme und der Bass haben ihre Töne gewechselt; der Bass ging vom c ins e, dagegen e ins c. Ganz dasselbe geschah bei der zweiten Versetzung des Basses in die Quinte g; der Bass verliess e und ging ins g, dagegen ging g ins e. Bei d, e und f sehen wir dieselben Versetzungen vierstimmig.

Durch die bei den Versetzungen veränderte Stellung des Basses erhalten wir aber in den Oberstimmen andere Intervalle, wenn gleich die Töne

des Accordes keine andern als die des Dreiklangles sind. Der Grundton *c* wird durch die erste Versetzung zur Sext zum Basse *e*, daher nennt man den Accord, welcher durch die erste Versetzung entsteht, den

§. 13. Sext-Accord.

Durch die zweite Versetzung des Basses wird der Grundton *c* zur Quarte, und die Terz des Dreiklangles oder des Grundaccordes wird zur Sext; daher nennt man den durch die zweite Versetzung entstandenen Accord

§. 14. Quart-Sext-Accord.

Die Töne dieser versetzten Accorde können auch verdoppelt werden, wenn man sie im vierstimmigen Satze anwendet. Im Sext-Accorde kann die Terz oder die Sext auch der Basston, im Quart-Sext-Accorde ebenfalls die Quart oder Sexte und ebenfalls der Basston in zwei Stimmen liegen, oder verdoppelt werden.

Diese Verdoppelungen sind wieder zweifach. Hier



sehen wir bei *a* den Sext-Accord mit Octave; bei *b* finden wir die Sexte in zwei Stimmen, im Discant und Tenor, und da diese doppelte Sext eine Octave weit auseinander liegt, so nennen wir diesen Accord in dieser Form: den Sext-Accord mit doppelter Sext in der Octavenweite. Bei *c* sehen wir die Terz verdoppelt, und diese Terz in den beiden Stimmen ebenfalls eine Octave weit von einander entfernt, daher: Sext-Accord mit doppelter Terz Octavenweite. Dieselben Verdoppelungen in Octavenweite kommen auch beim Quart-Sext-Accorde vor,



und wir bemerken bei dem Sext-Accord sowohl als auch bei dem Quart-Sext-Accord, dass, wenn die Terz, die Sexte in beiden Accorden, oder die Quart verdoppelt wird, dagegen die Octave zum Basse wegbleibt.

Vorstehend bei Nro. 44 sehen wir den Quart-Sext-Accord bei a mit doppelter Quart, bei b mit doppelter Sext, überall Octavenweite.

Diese Verdoppelungen können aber im Gegensatze zur Octavenweite auftreten, das ist im Einklange, wenn nämlich zwei verschiedene Stimmen auf derselben Stufe im Intervalle zusammentreffen, z. B.

45.

a. b. c. d.

5 6 3 6 6 4 6 4

Bei a doppelte Sext, bei b doppelte Terz, bei c doppelte Sext, bei d die Quart, überall im Einklange verdoppelt. — Des kürzeren und schnelleren Verständnisses wegen wollen wir uns diese Ausdrücke für die verschiedenen Formen merken.

In der Generalbassschrift wird der Sext-Accord mit $6, \frac{6}{3}$, der Quart-Sext-Accord mit $\frac{6}{4}, \frac{4}{6}$ bezeichnet.

Die nächste Aufgabe des Schülers ist nun vor allen Dingen, die Versetzungen der Dur- und Moll-Dreiklänge in allen Lagen und Formen so tüchtig zu üben, dass er sie mit grösster Schnelligkeit und Leichtigkeit zu nehmen im Stande ist. Ist diese Uebung vollständig, dann können wir übergehen zur

§. 15. Anwendung des Sext-Accordes.

Bei der Anwendung des Sext-Accordes bleiben wir unsern bisherigen harmonischen Grundsätzen getreu. Wir werden aber finden, dass unser bisher so steife und ungelenke Bass nun anfängt, etwas runder und geschmeidiger zu werden, weil er nicht immer die grossen Schritte von einem Grundtone in den anderen zu machen braucht, da uns die Versetzungen derselben näher liegen. Wir wollen vor Allem den Sext-Accord anwenden lernen bei den Verbindungen der Tonica mit den Ober- und Unter-Dominanten und den übrigen Stufen, und lassen uns hiebei von dem Grundsätze leiten, die Sext-Accorde stets in derjenigen Lage und Form zu nehmen, wie sie den Stimmen am nächsten und bequemsten liegen.

§. 16. Verbindung der Dur-Tonica mit der Ober-Dominante (mit deren Sext-Accord).

a. b. c. d. e. f.

46.

47.

In welcher Form ist jeder dieser Sext-Accorde genommen? in welcher Lage? Wie kommt es, dass keiner derselben mit Octav erscheint? Weil die Octave *h* ist; die Oberstimme hätte mit dem Basse von *c* aus nach *h* gehen müssen, und dadurch wären Octaven-Fortschreitungen entstanden.

Bisher war dem Schüler gestattet, am Schlusse die Terze des Ober-Dominanten-Dreiklages abwärts aufzulösen; wir wollen uns daran gewöhnen, diess ferners nicht mehr zu thun, sondern unserm Grundsatz der Auflösung getreu, die Terze des Dominanten-Dreiklages, wenn dieser sich in die Tonica bewegt, stets aufwärts zu lösen, wie bei Nro. 46 e und f.

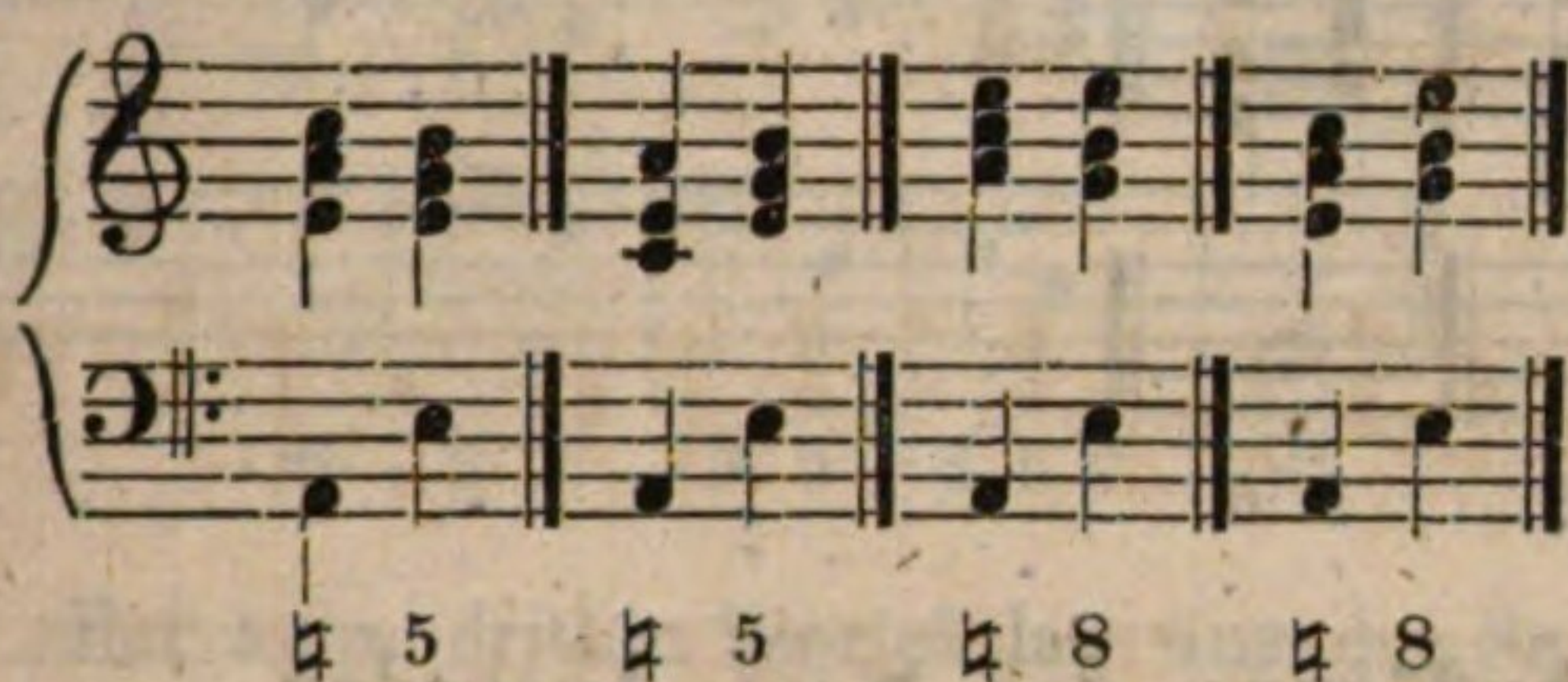
Verbindung der Dur-Tonica mit der Unter-Dominante (mit deren Sext-Accord):

48.

oder mit 8

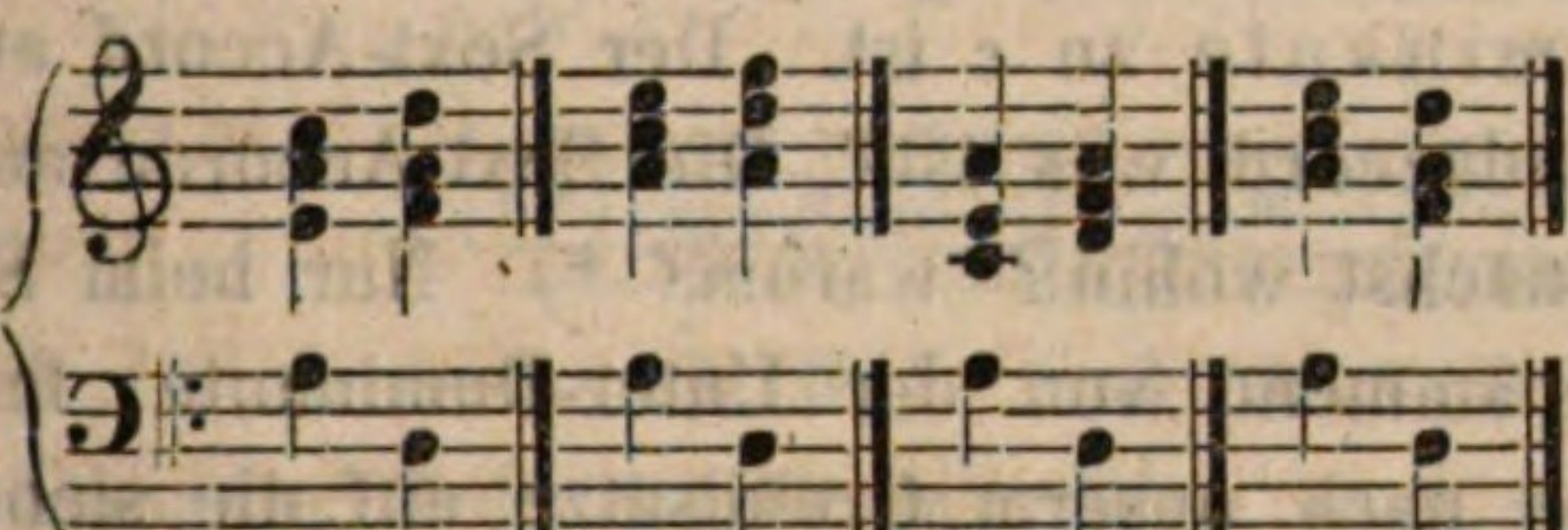
49.

Verbindung der Moll-Tonica mit ihrer Ober-Dominante (mit deren Sext-Accord):

50. 

51. 

Verbindung der Moll-Tonica mit ihrer Unter-Dominante (mit deren Sext-Accord):

52. 

oder

oder

53. 

Verbindung der Dur-Tonica mit der zweiten Stufe (deren Sext-Accord):

oder

54. 

Verbindung der Dur-Tonica mit der dritten Stufe (deren Sext-Accord):

55. 

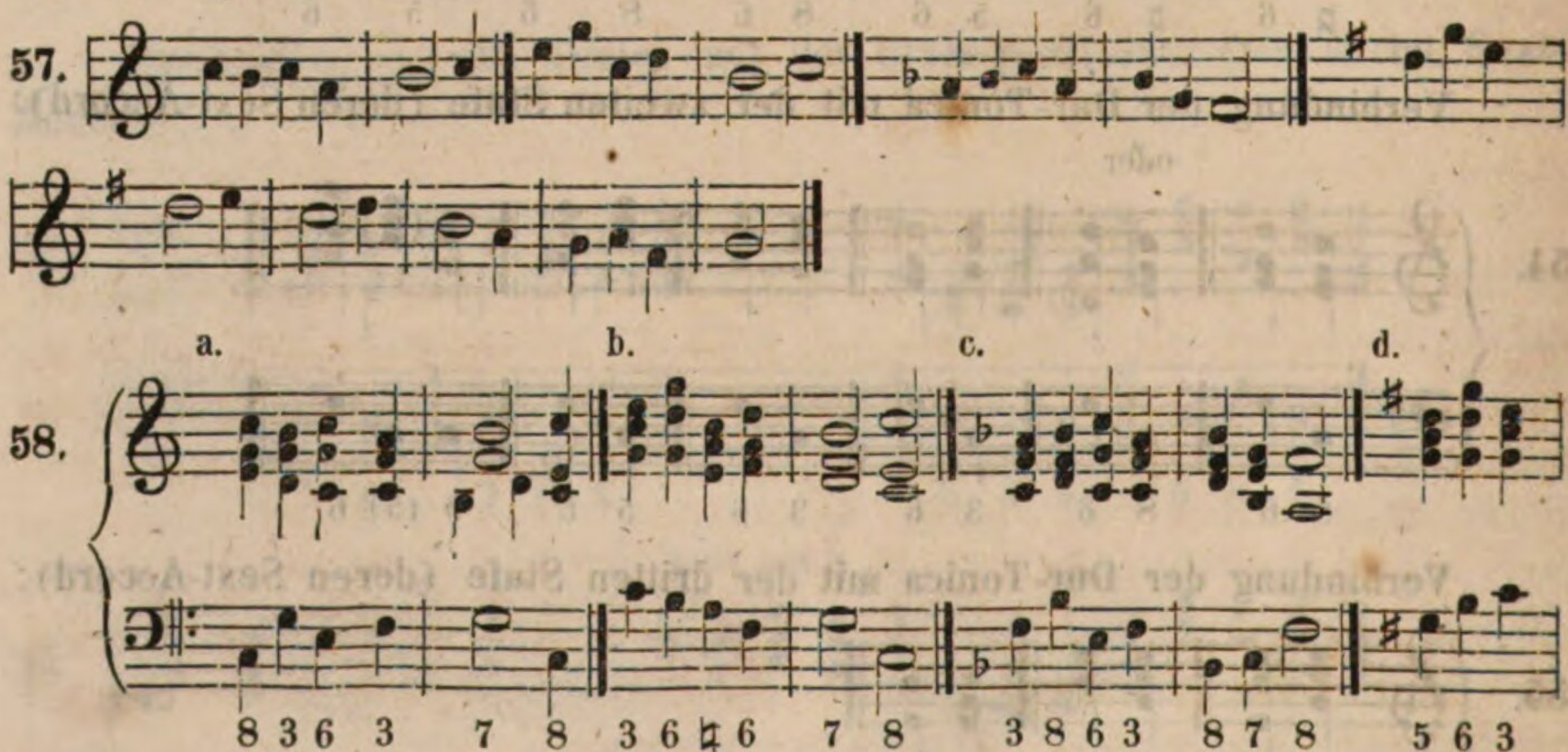
Verbindung der Dur-Tonica mit ihrer Pararell-Tonart (deren Sext-Accord):

56. 

§. 17. Nächste Auflösung des Sext-Accordes.

Alle unsere bisher angewandten Sext-Accorde können da, wo sie stehen, nicht stehen bleiben, so wenig als ihre Grundaccorde, sie müssen sich also bewegen, und zwar ist ihr nächstes Streben, sich aufzulösen, ihr Ziel zu erreichen, ihren Ruhepunkt zu finden. Nach dem Grundsätze des Dominanten-Verhältnisses verlangen nun die Sext-Accorde zunächst in diejenige Tonica, deren Ober-Dominante ihr Grundaccord ist. Demnach will z. B. der Sext-Accord auf *h* in Nro. 47 in die Tonica *c*, weil sein Grundaccord die Ober-Dominante zu *c* ist. Der Sext-Accord auf *g* will nach *a* Moll, weil sein Grundaccord was ist? Die Sext-Accorde auf *f*, *e*, *be*, *fis*, *cis*, *gis*, lösen sich zunächst wohin? warum? *) Nur beim Sext-Accorde auf *a* in Nro. 49, herstammend von der Unter-Dominante, finden wir eine Ausnahme; dieser käme nach unserm Grundsätze auf die siebente Stufe der Tonart, auf welcher wir den verminderten Dreiklang fanden, und den wir bisher vermieden haben. Wir bedienen uns desselben auch jetzt noch nicht, und gehen ohne Weiteres in die Tonica zurück, denn wir wissen ja bereits, wie nahe sich Tonica und Unter-Dominante stehen.

Hier mögen nun einige kleine Melodie-Beispiele mit Begleitung und mit Anwendung des Sext-Accordes Platz finden.

57. 

58. 

*) Es ist nicht zu vergessen, dass hier lediglich von der nächsten, bis jetzt uns grundsätzlich bekannten Auflösung die Rede ist. Wir werden bald sehen, dass sie sich auch anders bewegen können.



Bei a im dritten Viertel lag uns der Sext-Accord näher, als sein Grund-Accord, wir sehen ihn mit doppelter Sext in der Octavenweite, dadurch bekommen wir recht bequem das darauffolgende Fdur vollständig.

Bei b sehen wir ebenfalls den näher liegenden Sext-Accord auf *h*, und dann nach der Mehrdeutigkeit *c* als Terze benützt. Wir hätten das zweite Viertel *g* auch mit dem Sext-Accorde auf *e*

a.

b.



mit doppelter Terz begleiten, oder auch wie vorstehend bei b fortfahren können. Die Melodie bei c im dritten Viertel hätte auch mit dem nahe-liegenden Sext-Accorde auf *a* begleitet werden können, ebenfalls bei d wie folgt:



Wie sind hier die Melodietöne benützt? —

Es folgen nun Melodien zur Uebung im Begleiten, und zur Anwendung der Sext-Accorde. Der Schüler schreibe sie wieder zuerst mit Dreiklängen unter Beobachtung des Bisherigen, und dann erst wende er die Sext-Accorde, wie sie recht nahe liegen, an. Es folgt zuerst ein Muster.



62.

1 2 3 4 5 6 7

8 3 6 5 3 6 3 5 3 6 3 6 6 3 8

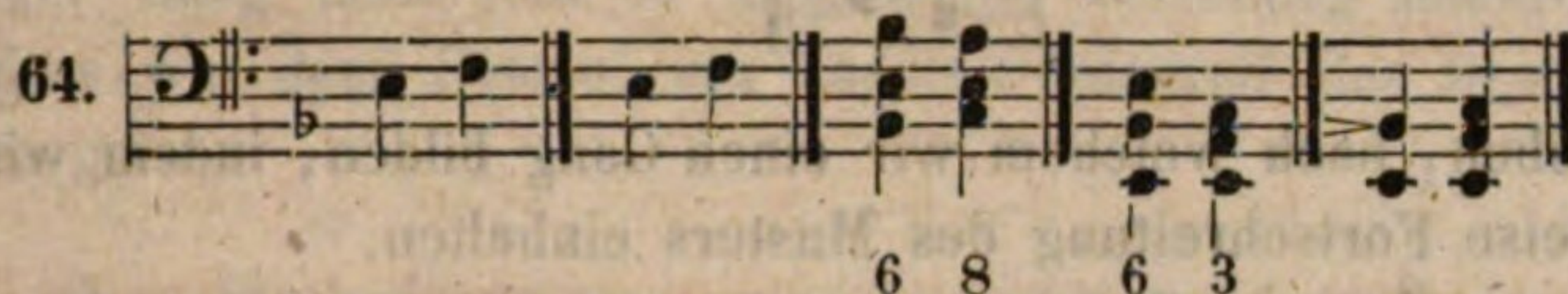
In Nro. 61 sehen wir im zweiten Tacte zweimal den Tonica-Dreiklang nacheinander, ebenso im vierten den Dominanten-Dreiklang. Es entsteht aber desshalb in dieser Wiederholung keine Eintönigkeit, weil die Melodie sich bewegt, und die Dreiklänge also in verschiedenen Lagen erscheinen. Vom sechsten zum siebenten Tacte sehen wir Octaven- und Quinten-Fortschreitungen. Die Aufgabe ist nicht Nro. 61, sondern 62. Nro. 61 ist nur die Grundlage, und in der Ausarbeitung bei 62 lag es recht in unserer Macht, diese fehlerhaften Fortschreitungen dadurch zu verhüten, dass wir statt der Dreiklänge ihre Sext-Accorde genommen haben, und zwar den ersten wie? wie den zweiten? Im zweiten Tacte sehen wir statt des Dreiklanges den näher gelegenen Sext-Accord, und dann erst der Abwechslung willen den Dreiklang verwendet, ebenso im dritten Tacte konnte der Bass zugleich auch zum Sext-Accorde als erste Versetzung gelten. Hier sehen wir auch den Bass um eine Octave sich abwärts bewegen, im vierten ihn eine Octave hinauf von g nach g schreiten; beides nur, um mehr Bewegung in die Stimme zu bringen. In den Tacten 5, 6, 7 sehen wir den Bass in ruhigen, und natürlichen Fortschritten, da wir stets die nahe liegenden Sext-Accorde benützt finden.

63.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

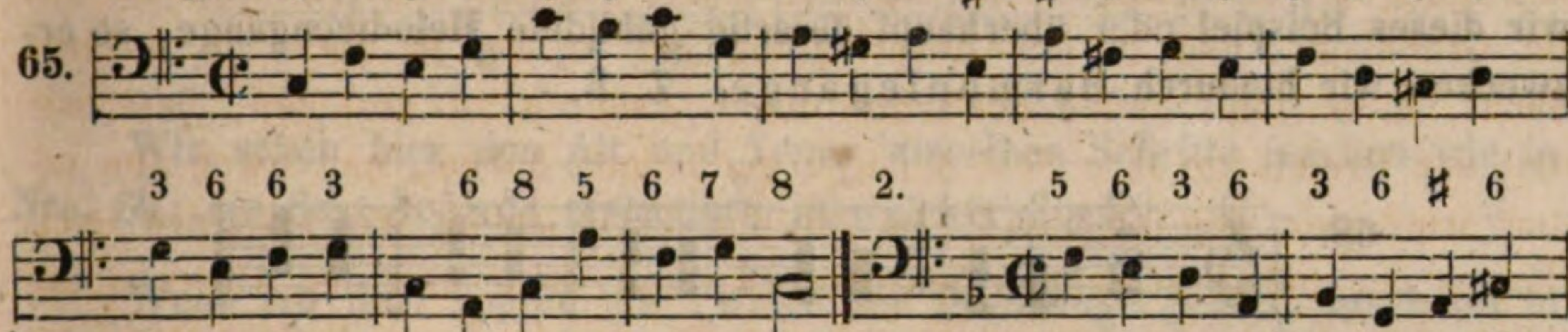
Bezifferte Beispiele, in welchen die Ziffern der Dreiklänge zugleich die Lage bestimmen, in welche die dazwischenliegenden Accorde führen müssen, z. B.

a. 6 8 b. 6 3 zu a. zu b.

64. 

Hier bei a bestimmt die Ziffer den Dreiklang in der Octavlage, wir werden daher den vorhergehenden Sext-Accord so nehmen müssen, wie neben an ausgeführt ist; warum? Ebenso bei b, warum?

1. 5 6 3 6 6 5 6 3 5 6 5

65. 

3 6 6 3 6 8 5 6 7 8 2. 5 6 3 6 3 6 6

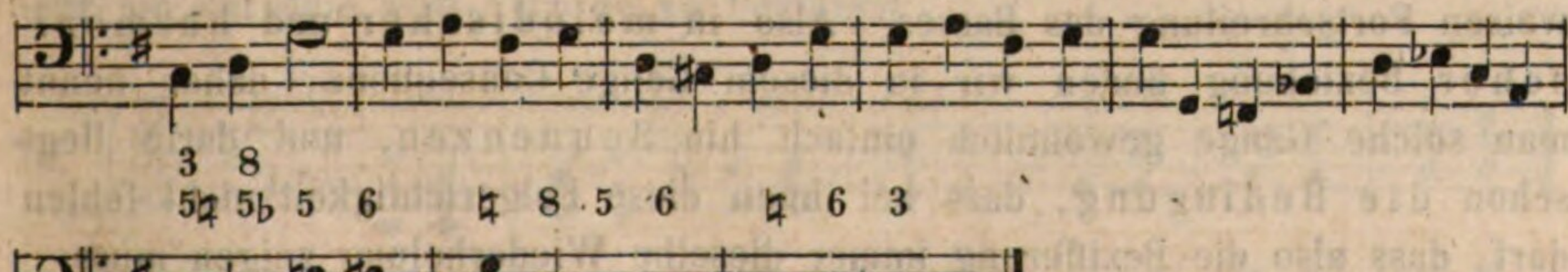


8 6 8 6 3 6 3 6 6 8 6 6 3 8 8 3 8 6 5 6 3 5

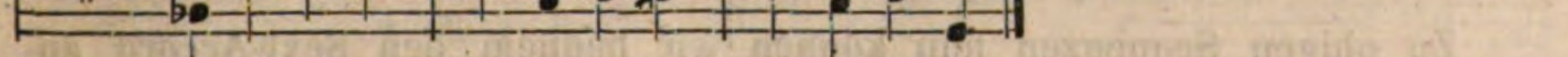
3 6 8 7 8 3. 3 — 5 — 6 8 6 5 8 — 3 6 8 6 6 3



6 8 3 8 3 6 6 3 5 6 5 3 6 6 3 5 5 3 5 6 6 3



3 8 5 6 8 5 6 6 3

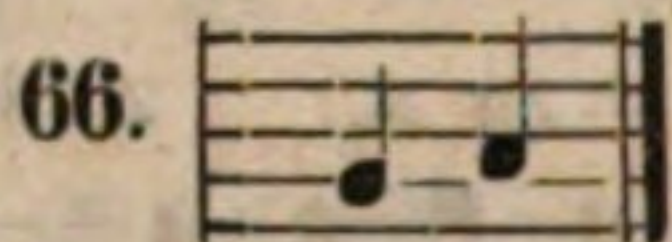


§. 18. Gangbildungen.

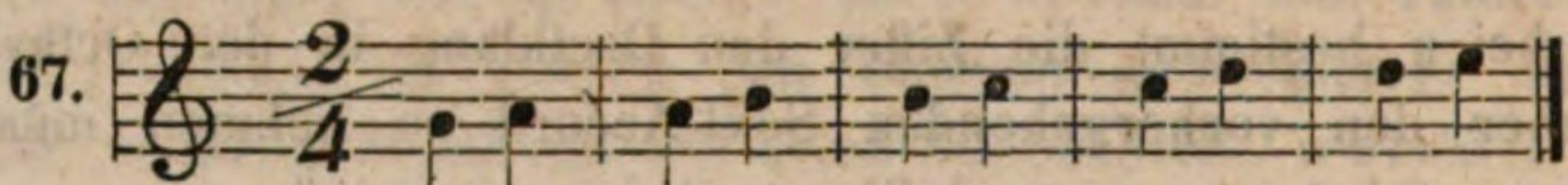
Eine Gruppe von Tönen, welche sowohl in ihrer tonischen als auch rhythmischen Fortschreitung als Muster gelten, wonach sich ähnliche Ton-

*) 3 — Ein Querstrich nach einer Ziffer sagt, dass das vorhergehende Intervall, in derselben Stimme zum nächsten Accorde, (oder auch der ganze Accord) liegen bleibt.

gebilde an einander reihen können, nennt man Motiv. Ein solches Motiv kann aus mehr oder weniger Tönen bestehen. So können z. B. folgende zwei Töne



ein Motiv abgeben, nach welchem wir einen Gang bilden, indem wir die getreue stufenweise Fortschreitung des Musters einhalten.



Im vorstehenden Beispiele enthält also der erste Tact das Motiv, und durch das Festhalten desselben erscheint der Melodiegang. Harmonisiren wir dieses Beispiel oder überhaupt derartig gebildete Melodieengänge, so erzeugen wir hiedurch Harmoniegänge. Z. B.



So wie alle Tacte dieses Beispiels dem ersten in melodischer Beziehung nachgebildet sind, so sind sie es auch in harmonischer, stets dieselben Ziffer 5—3, so zwar, dass wir der Folgerichtigkeit wegen sogar den bisher noch immer vermiedenen verminderten Dreiklang beim zweiten Viertel des vierten Tactes stehen lassen.

Eine Folgerichtigkeit sehen wir auch in der fortwährend quartenweisen Fortschreitung des Basses. Also in melodischer und harmonischer Beziehung finden wir in diesem Gange Consequenz, daher nennt man solche Gänge gewöhnlich einfach hin Sequenzen, und darin liegt schon die Bedingung, dass bei ihnen diese Folgerichtigkeit nicht fehlen darf, dass also die Bezifferung immer dieselbe Wiederholung zeigen muss.

Zu obigen Sequenzen nun können wir bequem den Sext-Accord anwenden; z. B.:



Die Zifferfolge wirft 6—3 aus, die Sext-Accorde sind mit doppelter Terze im Einklange genommen, um im Alte nicht Octaven-Fortschreitungen in den nächsten Dreiklang zu machen.

Obiger Gang lässt sich in melodischer Beziehung dadurch anders gestalten, dass wir dem Discant ein anderes Intervall der Dreiklänge, z. B. die Octave geben.

70.

Wir sehen hier den Alt und Tenor dieselben Schritte machen wie in Nro. 69; die Sext-Accorde erscheinen in welcher Form?

Wenn wir dem Sopran die Terze der Dreiklänge geben, erscheint in melodischer Beziehung dasselbe Motiv, welches nur eine Terze tiefer beginnt, aber andere Sext-Accorde gibt, und gerade die verkehrte Zifferfolge vom vorhergehenden 3—6 bewirkt,

71.

oder um mit dem Sext-Accorde zu beginnen

72.

Es sei noch darauf hingewiesen, dass obige Gänge aus nichts als aus den Verbindungen der Paralell-Tonarten und der Dominanten-Verhältnisse bestehen.

Wir haben den Sext-Accord mit jedem Grundaccorde in der Scala verbunden. Es lassen sich aber ganze Reihen von Sext-Accorden bilden, z. B.

73.

3 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 3

Mit den Grundaccorden liesse sich dieses nicht ausführen, weil eine ganze Reihe von Quinten- und Octaven-Fortschreitungen entstehen würde. Daher der Satz durch Weglassung der Grundtöne dreistimmig. Soll er vierstimmig behandelt werden, so muss der Tenor abwechselnd die Sext und den Bass verdoppeln.

74.

3 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 3

Ein solcher Gang macht sich nur, wenn die Sext-Accorde alle in der Sext-Lage genommen werden, also die Folgerichtigkeit eingehalten wird.

Bei schnellerem Tempo ist der dreistimmige Satz der bequemere, weil dann die Quartensprünge im Tenor wegbleiben.

Der Schüler bilde nun nach folgenden Motiven Gänge, und achte darauf, dass dieselben auch in harmonischer Beziehung dem Muster gleichen. Die Bezifferung muss also in der Fortsetzung dieselbe Zifferfolge auswerfen.

1stes Motiv. 2tes Motiv. 3tes Motiv. 4.

75.

3 6 3 6 5 6 3 6 5 6 6 5 6 4 6

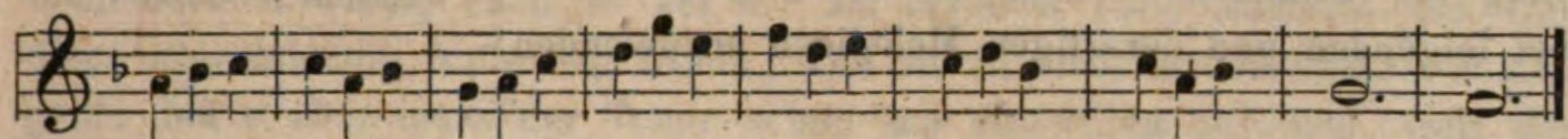
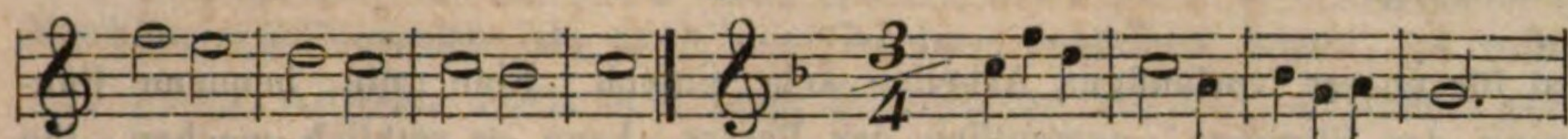
Beispiele zur Anwendung der Sext-Accorde.

Der Schüler arbeite sie zuerst nach der Mehrdeutigkeit, aber nur wo es recht ungesucht und natürlich sein kann; sonst halte er sich hauptsächlich an die Scala-Begleitung. Dann sehe er namentlich auch darauf, ob nicht allenfalls ein Melodiegang sich findet, und wenn diess der Fall ist, so richte er sich auch die Harmonie gleichförmig ein.

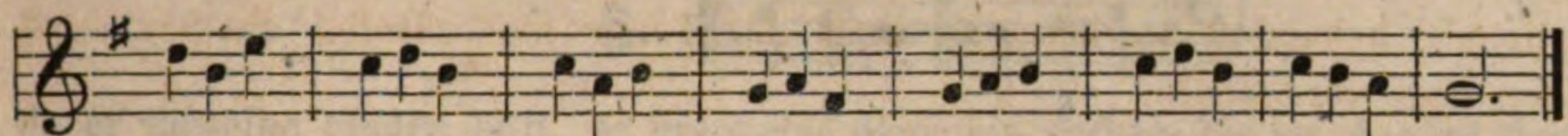
1.

76.

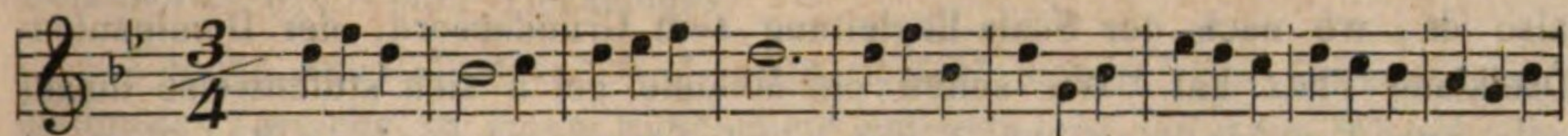
2.



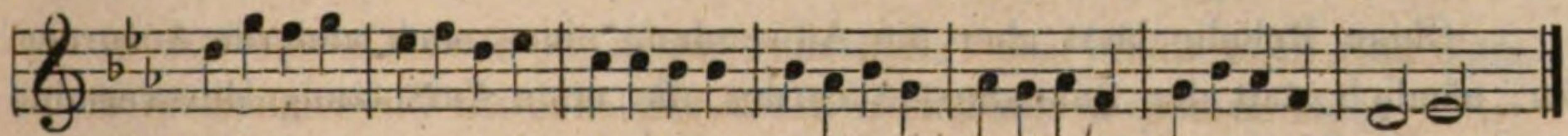
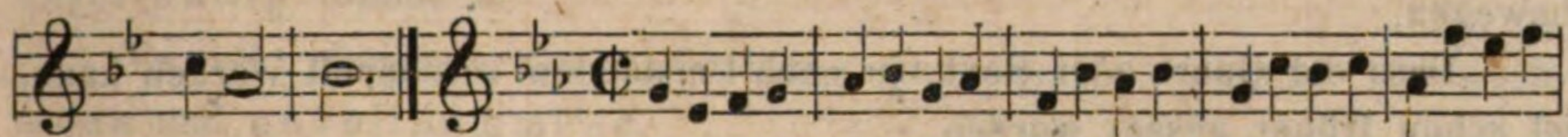
3.



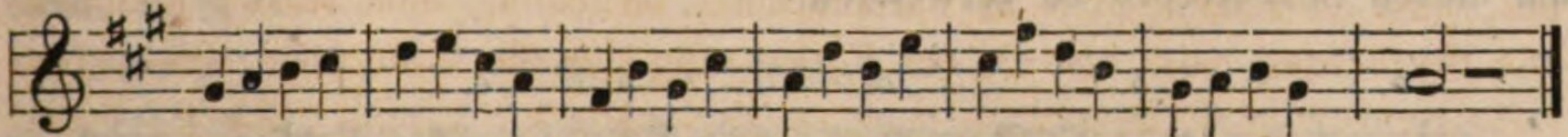
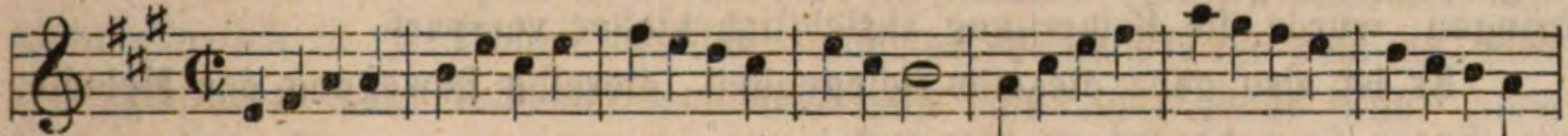
4.



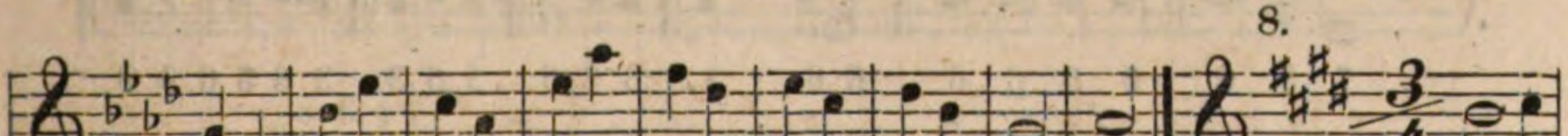
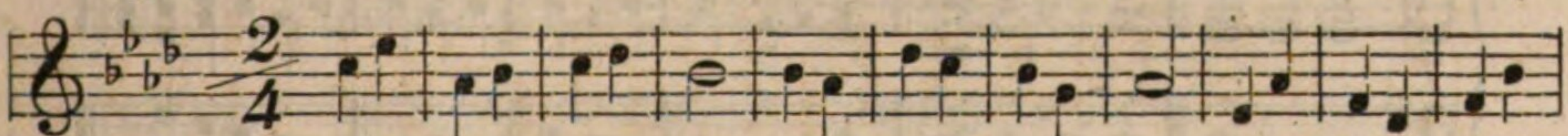
5.



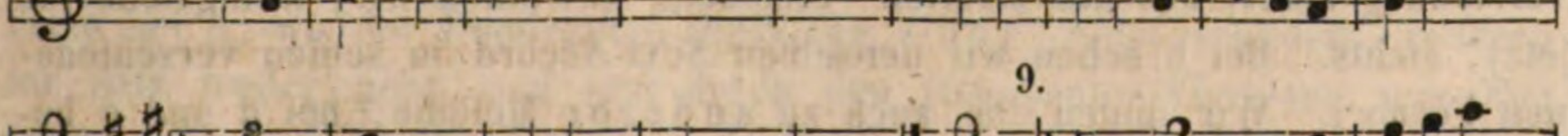
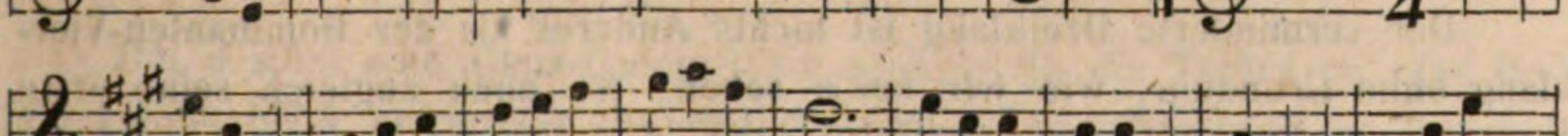
6.



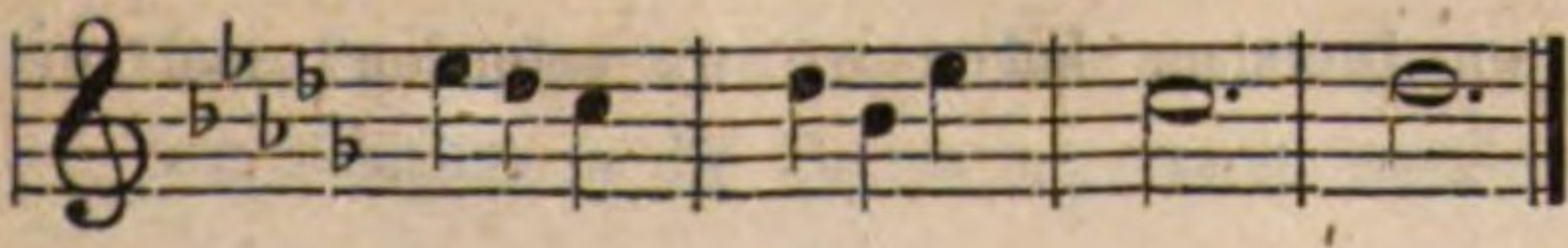
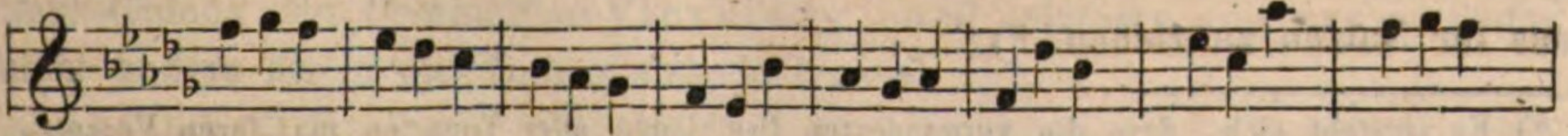
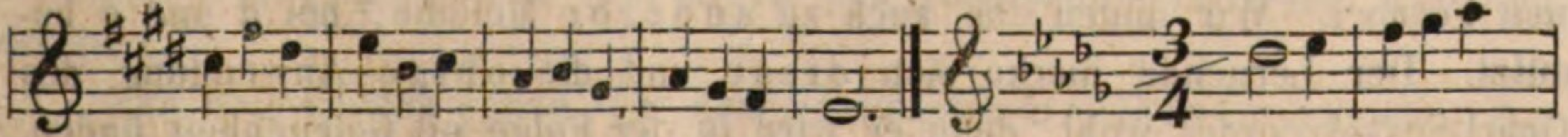
7.



8.



9.



§. 19. Die Anwendung des Quart-Sext-Accordes

ist für unsere vorläufigen Arbeiten sehr einfach. Eine gute, bequeme Führung der Stimmen, namentlich des Basses, kann es rätlich machen, ihn bei folgenden und derartigen Melodien anzuwenden:

a. b.

77. 

6 4 3 3 4 6

also da, wo nach der Scala-Begleitung sein Grundaccord, der Dominanten-Dreiklang Platz hat. Wir sehen die Melodie bei a sich stufenweise hinauf von der Tonica weg, bei b sich stufenweise herab in die Tonica bewegen.

Dass die Quart oder Sext, je nach Umständen verdoppelt werden kann, ist schon früher gesagt worden.

Obige Melodie lässt aber die Anwendung eines noch anderen Accordes zu, nämlich statt des Quart-Sext-Accordes die erste Versetzung des verminderten Dreiklangles. Um seine richtige Verwendung nicht in Gefahr zu bringen, wurde die Bemerkung absichtlich hieher verspart.

Es ist also ganz dieselbe Gelegenheit, dieselbe Bewegung der Melodie, um diesen Sext-Accord zu verwenden.

a. b. c. d. e. f.

78. 

7 8 6 6 6 6 6 6 6 3 3 6 6 3 6 3 3 6 6 6 3 8

Der verminderte Dreiklang ist nichts Anderes als der Dominanten-Vierklang ohne Grundton, wie wir bei a sehen, wo auch zugleich seine erste Versetzung steht; aus der zweiten Versetzung gewinnen wir, wenigstens für jetzt, nichts. Bei b sehen wir denselben Sext-Accord in seinen verschiedenen Formen. Wir finden ihn auch zu anderer Melodie, bei d und e benutzt. Der Lernende merke sich diese und die obige Anwendung des Quart-Sext-Accordes wohl, denn er wird in der Folge oft Gelegenheit finden, aus ihr Nutzen zu ziehen. *)

*) Es versteht sich, dass die verminderten Dreiklänge aller Tonarten mit ihren Versetzungen zu üben sind. Den verminderten Dreiklang haben wir wo gefunden? und auf welcher Stufe der Tonart stehend?

In seiner Auflösung sollte dieser Sext-Accord, da er dem Dominanten-Vierklange entnommen ist, auch den Gesetzen desselben folgen, es sollte sich also *f* abwärts lösen in *d* beim Sext-Accord auf *e*; der Tenor geht aber dort aufwärts, eben so bei *e*. Im ersteren Falle bemerkt das Ohr diese abweichende Auflösung wenig, weil sie in einer Mittelstimme vor sich geht; bei *e* aber muss der Tenor schon um desswillen aufwärts, weil der Discant abwärts geht, und also Octaven-Fortschreitungen zu verhüten sind.

Der Quart-Sext-Accord steht ganz besonders an seinem Platze bei der

§. 20. Cadenz,

da er dieselbe binden hilft, er erscheint dann als vorbereitender Accord des Dominanten-Drei- oder Vierklanges.

Cadenz heisst Tonschluss. *) Sie besteht aus solchen Harmonie-Verbindungen, welche zu einem Ruhepunkte einleiten und ihn zum Theil oder vollständig vollenden.

Es gibt demnach Ganz-Cadenzen und Halb-Cadenzen, vollkommene und unvollkommene.

Die Ganz-Cadenz schliesst vollständig und bestimmt in eine Tonart ab, in welcher ein Tonstück oder ein Zwischensatz desselben steht.

Die Halb-Cadenz bleibt auf der Dominante stehen, schliesst also nicht gänzlich in die Tonica ab, das Gefühl empfindet bei ihr deutlich, dass der Satz noch nicht vollendet ist, dass ihm sein Ziel, seine Ruhe noch fehlt, z. B.

a. b. Halb-Cad.

79.

6
3 6 4 7 8

Bei a steht eine Ganz-Cadenz; sie schliesst in die Tonica ab, das Gefühl kommt beim erwarteten Ruhepunkt, Cdur, an. Nicht so im zweiten Tacte bei b, wo der Dominanten-Dreiklang Gdur, nicht schliesst, sondern der Satz weiter geht, und erst durch den Dominanten-Vierklang sein Ziel erreicht.

Zur Halb-Cadenz sehen wir den Dominanten-Dreiklang tauglich, zur Ganz-Cadenz den Dominanten-Vierklang, weil letzterer von uns vorläufig nicht anders als in die Tonica aufgelöst wird.

*) Cadenzen nennt man auch in Concertstücken, Arien &c. solche Passagen, welche vor dem Schlusse in die Tonica angebracht werden.

Es gibt eine solche Masse von Melodien und Harmonieen zu Cadenzen, dass sie unmöglich aufgezählt werden können. Wir befassen uns mit solchen, zu welchen unsere Mittel ausreichen. Die einfachste ist Tonica und Ober-Dominanten-Verbindung.

80. a. oder auch b. c. d. e.

f. g.

8 7 8 8 3 8 8 5 7 8 8 5 8 3 8 8 6 3 8 3 6 4 3 8

3 6 4 7 8 3 6 6 4 7 8

Bei b ist die Unter-Dominante, bei c nach deren Paralell-Tonart beigezogen, und so sehen wir in den folgenden Beispielen mehrere Erweiterungen. Nicht überall sehen wir den Quart-Sext-Accord angewendet, weil die Melodie nicht überall Gelegenheit geboten hat.

Wie schon erwähnt, schliesst die Halb-Cadenz nicht ab, sondern sie bleibt gerade vor dem Ruhepunkt, dem Tonica-Dreiklange stehen, daher wird hiebei der Dominanten-Dreiklang verwendet. Z. B.

81. a. Halb-Cad. b. Halb-Cad.

3 5 6 3 8 6 3 5 3 6 3 6 7 8 3 6 4 5 3 5 3 6 4 8 5

Vollkommen ist der Tonschluss, wenn die Oberstimme in die Tonica geht, unvollkommen, wenn dieselbe in der Terz, wie vorstehend bei b, oder in der Quinte, wie bei c, schliesst.

Wo sind nun in den Beispielen von Nro. 76 ganze und halbe Cadenzen? wo vollkommene und unvollkommene? — Als Hauptnorm, was zu einer Cadenz gehört, wollen wir annehmen: Tonica-Dreiklang, dann Sext-Accord auf der Unter-Dominante, Quart-Sext-Accord auf

der Ober-Dominante, Dominanten-Vierklang, Tonica-Dreiklang, also so wie sie vorstehend unter Nro. 80, e, f, g, auch d steht.

§. 21. Anwendung des Dominanten-Vierklanges.

Wir wissen, dass die Terz des Dominanten-Vierklanges aufwärts, die Septe abwärts sich auflöst, dass also diese Intervalle eine nothwendige Fortschreitung machen. Die Quinte hingegen kann sich auf- oder abwärts lösen, der ganze Accord aber findet seine Lösung im Tonica-Dreiklange, daher bezeichnet er am Bestimmtesten die Tonart.

Wir wenden nun den Dominanten-Vierklang bei denjenigen Tönen an, welche in ihm enthalten sind, wenn diese sich vollständig auflösen. Kommt also in einer Melodie z. B. aus Cdur der Ton *h* vor, so nehmen wir den Dominanten-Vierklang, wenn auf *h* der Ton *c* folgt, kommt *f* vor, und darauf *e*, so nehmen wir ihn ebenfalls, weil in beiden Fällen diese Töne sich richtig auflösen. Folgt auf *h* ein anderer Ton, etwa *a*, und auf *f* etwa *g* &c., so wählen wir andere Verbindungen. Kommt die Quinte des Dominanten-Vierklanges, so wenden wir diesen nur dann an, wenn sie sich vollständig auflöst, d. h. abwärts sich bewegt. Uebrigens sei von der Quinte noch bemerkt, dass sie manchmal auch wegbleibt, und statt ihrer die Octave zum Dominanten-Vierklange genommen wird.

Der Schüler bearbeite folgende Melodien zuerst nach der Mehrdeutigkeit, halte sich jedoch zunächst an die Scala-Begleitung, wende also die erstere nur da an, wo sie ganz nahe liegt. Hat er diess gethan, dann folgt die Anwendung des Dominanten-Vierklanges nach vorgehender Anweisung. Hier steht ein Beispiel als Muster.

Nach der Mehrdeutigkeit:

82a.

Figured bass notation for 82a: 5 8 5 3 5 3 8 5 3 5 5 3 8 3 5 8 8 5 3 8

Mit dem Dominanten-Vierklang:

82b.

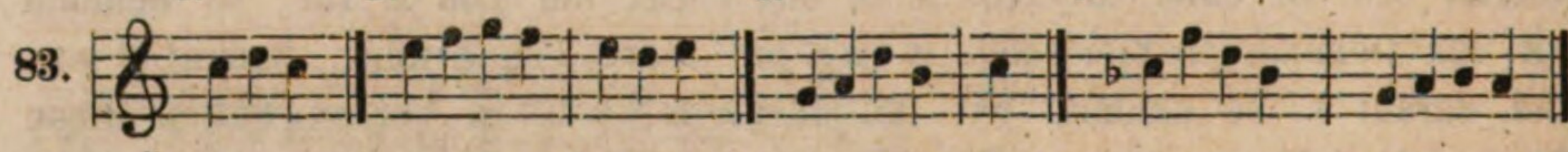
Figured bass notation for 82b: 5 7 5 3 5 7 8 5 3 5 5 3 7 3 7 8 8 5 7 8

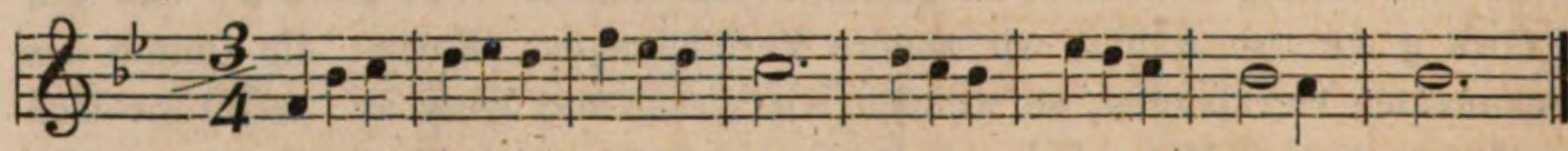
Im ersten Tacte sehen wir den Dominanten-Vierklang ohne Quinte, damit der darauffolgende Tonica-Dreiklang vollständig erscheint, und weil in der Melodie die Octave liegt. Im zweiten Tacte haben wir ihn zu *h* ge-

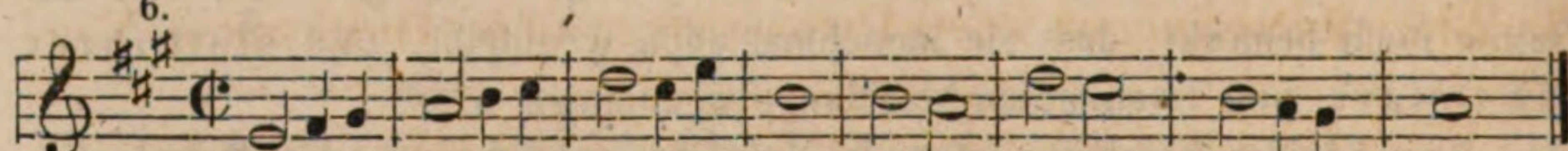
nommen, weil es nach *c* als Terze hinaufgeht. Im dritten Tacte ist die Quinte *d*, sie löst sich aber nicht vollständig, sondern hinauf, daher haben wir den Dreiklang. Im vierten Tacte steht eine Halb-Cadenz. Das *d* des fünften Tactes geht ebenfalls aufwärts, *f* aber, die Septe, löst sich richtig, so wie im sechsten Tacte die Quinte *d* abwärts, daher die Anwendung. Ebenso im siebenten Tacte bei *h*.

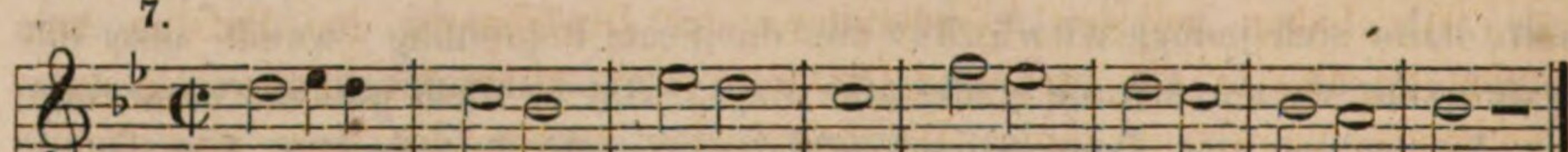
Es muss dem Ermessen anheim gestellt werden, ob der Schüler die folgenden Beispiele nicht zuerst nach der Scala-Begleitung, und dann erst nach der Mehrdeutigkeit zu bearbeiten hat. Im Uebrigen ist auch der Sext-Accord und Quart-Sext-Accord anzuwenden, und sind die Cadenzen nicht zu übersehen.

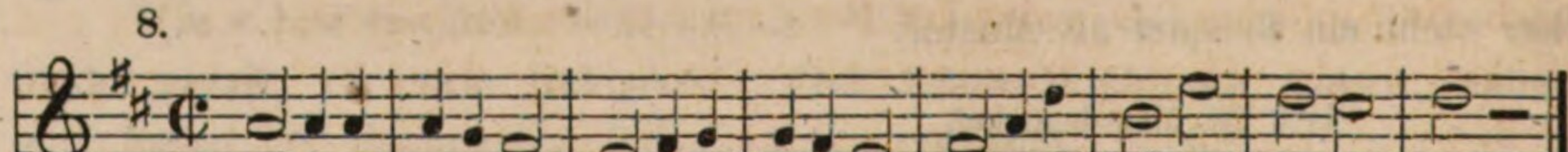
1. 2. 3. 4.

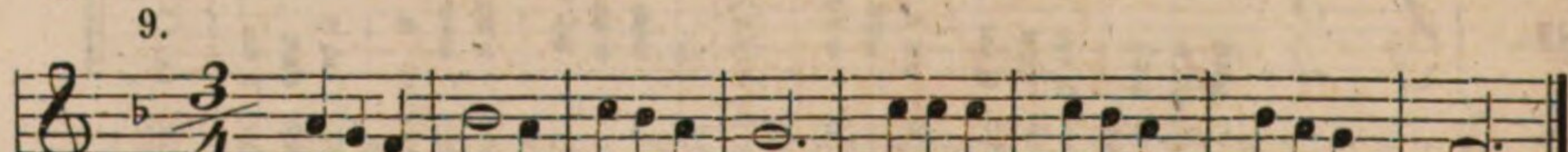
83. 

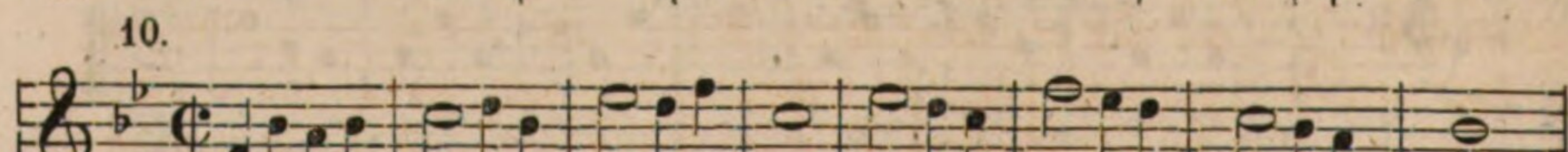
5. 

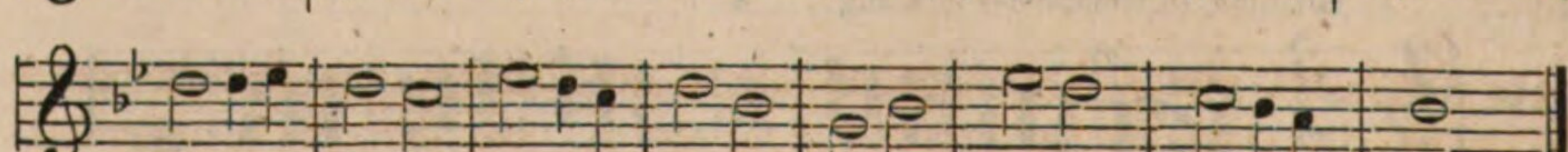
6. 

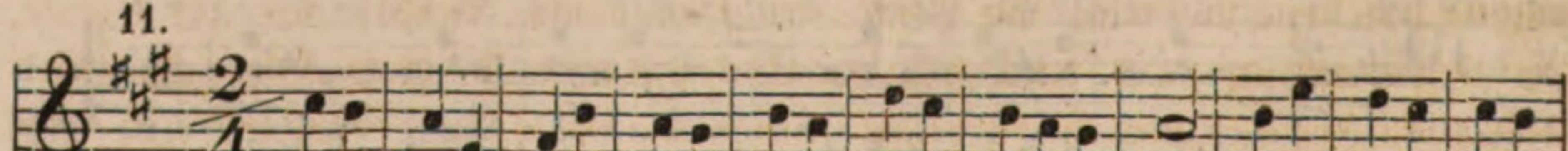
7. 

8. 

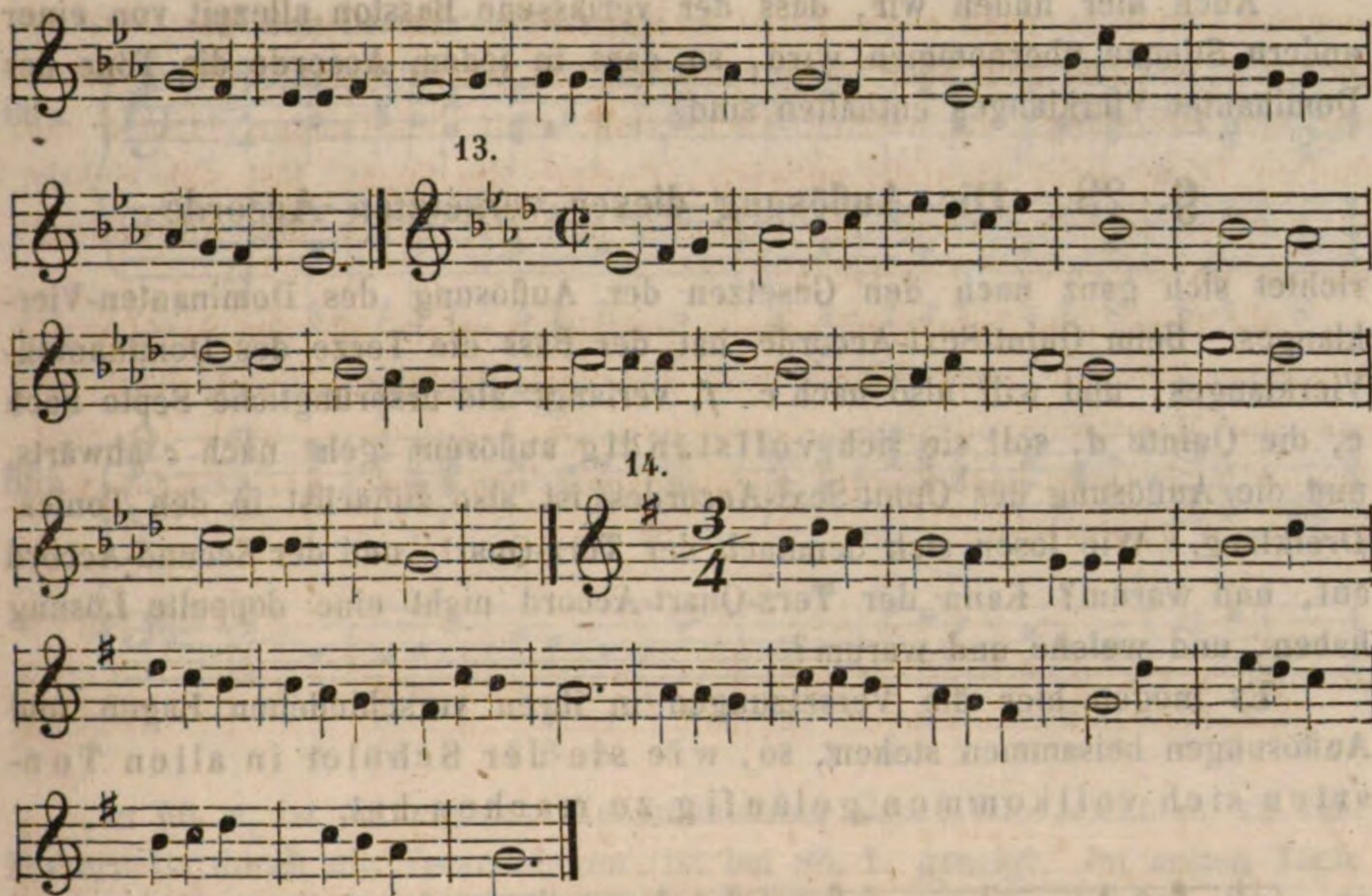
9. 

10. 

11. 

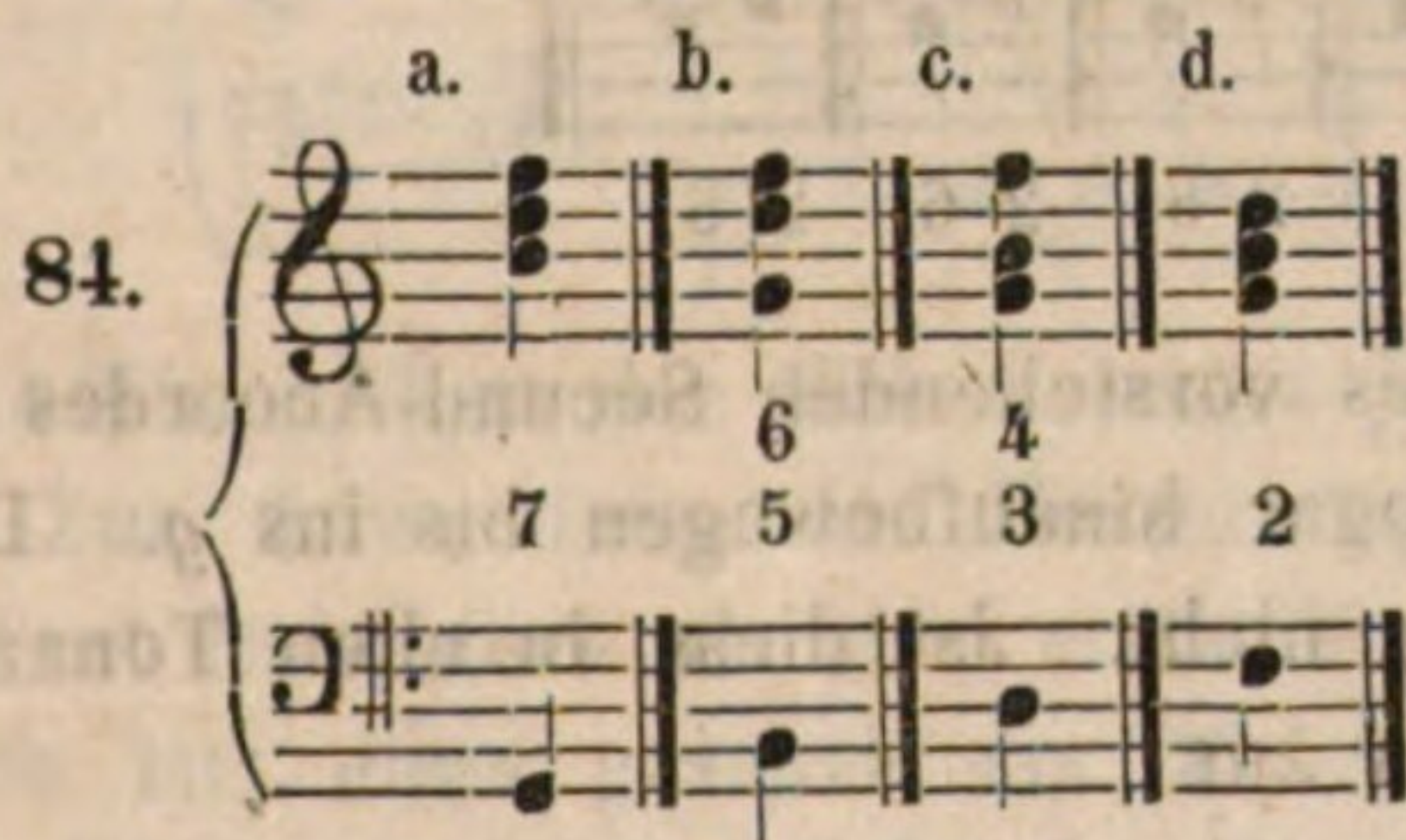
12. 

12. 



§. 22. Versetzungen oder Umkehrungen des Dominanten-Vierklanges.

Wir haben bei den Versetzungen des Dreiklangles den Basston vom Grundtone weg in die Terz und Quinte verlegt. Dasselbe können wir beim Dominanten-Vierklange thun. Da dieser aber ausser der Terz und Quinte noch die Septe hat, so kann der Bass auch in letztere versetzt werden und es hat demnach der Dominanten-Vierklang drei Versetzungen, z. B.



Auch bei diesen Versetzungen bleibt der Basston des Grundaccordes Grundton, in vorstehenden Versetzungen also *g*. Bei der ersten Versetzung, vorstehend *b*, wird die Septe des Dominanten-Vierklanges zur Quinte, der Grundton zur Sext, und man nennt den durch die erste Versetzung entstehenden Accord Quint-Sext-Accord; durch die zweite Versetzung, *c*, wird die ursprüngliche Septe zur Terz, der Grundton zur Quart; daher nennt man den Accord der zweiten Versetzung Terz-Quart-Accord. Durch die dritte Versetzung, *d*, wird die Septe zur Secund, und der Accord heisst Secund-Accord.

Auch hier finden wir, dass der verlassene Basston allezeit von einer andern Stimme übernommen wird, so dass in jedem Accorde die Töne des Dominanten-Vierklanges enthalten sind.

§. 23. Die Auflösung dieser versetzten Accorde

richtet sich ganz nach den Gesetzen der Auflösung des Dominanten-Vierklanges. Beim Quint-Sext-Accorde hat der Bass die Terze des Dominanten-Vierklanges, und will also nach *c. f*, verlangt als ursprüngliche Septe nach *e*, die Quinte *d*, soll sie sich vollständig auflösen, geht nach *c* abwärts, und die Auflösung des Quint-Sext-Accordes ist also zunächst in den Tonica-Dreiklang. Wie lösen sich demnach der Terz-Quart- und der Secund-Accord auf, und warum? Kann der Terz-Quart-Accord nicht eine doppelte Lösung haben, und welche und warum?

Es mögen hier die Versetzungen in ihren verschiedenen Lagen und Auflösungen beisammen stehen, so, wie sie der Schüler in allen Tonarten sich vollkommen geläufig zu machen hat.

85. 

In der letzten Auflösung des vorstehenden Secund-Accordes sehen wir die ursprüngliche Quinte sich sogar hinaufbewegen bis ins *g*. Der Schüler übersehe auch diese Auflösung nicht. Ist diess in allen Tonarten tüchtig geübt, dann kann man übergehen zur

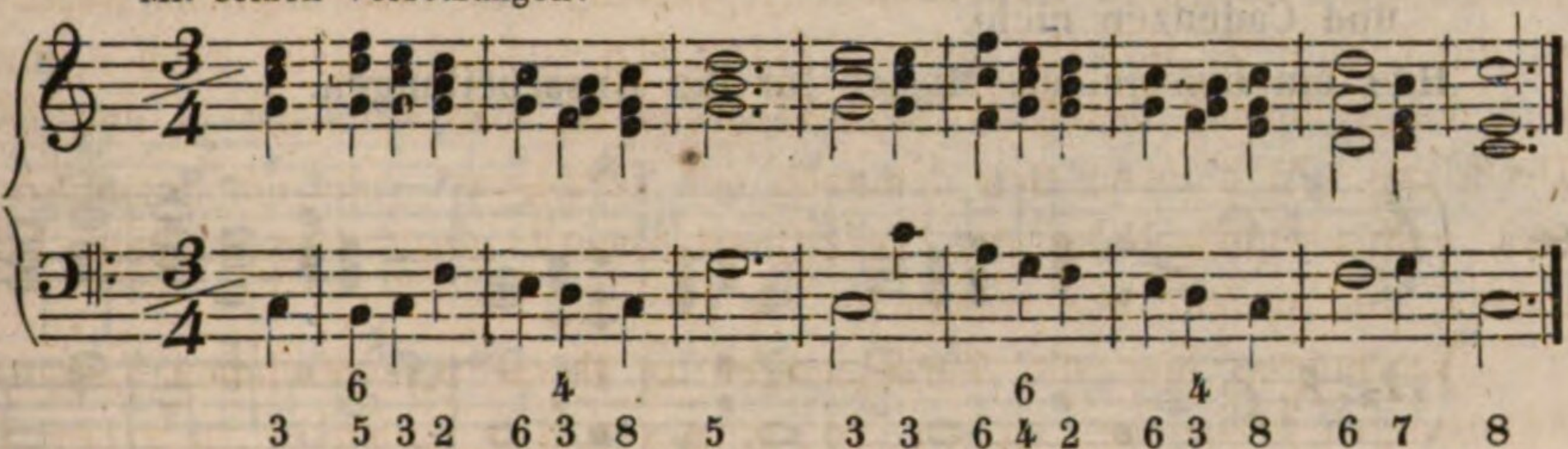
§. 24. Anwendung der Umkehrungen des Dominanten-Vierklanges.

Diese Anwendung kann dem Schüler keine Schwierigkeiten bieten, wenn er seine Beispiele nach der bisherigen Weise richtig gearbeitet hat, denn er setzt anstatt des Dominanten-Vierklanges diejenige Versetzung desselben, welche am Nächsten liegt, wenn nämlich keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen; sollte diess der Fall sein, so wählt er eine andere Versetzung; es kann ihm die Wahl nicht schwer werden, denn er darf nur dem Basse nie den Ton geben, welchen die Melodie hat. Z. B.

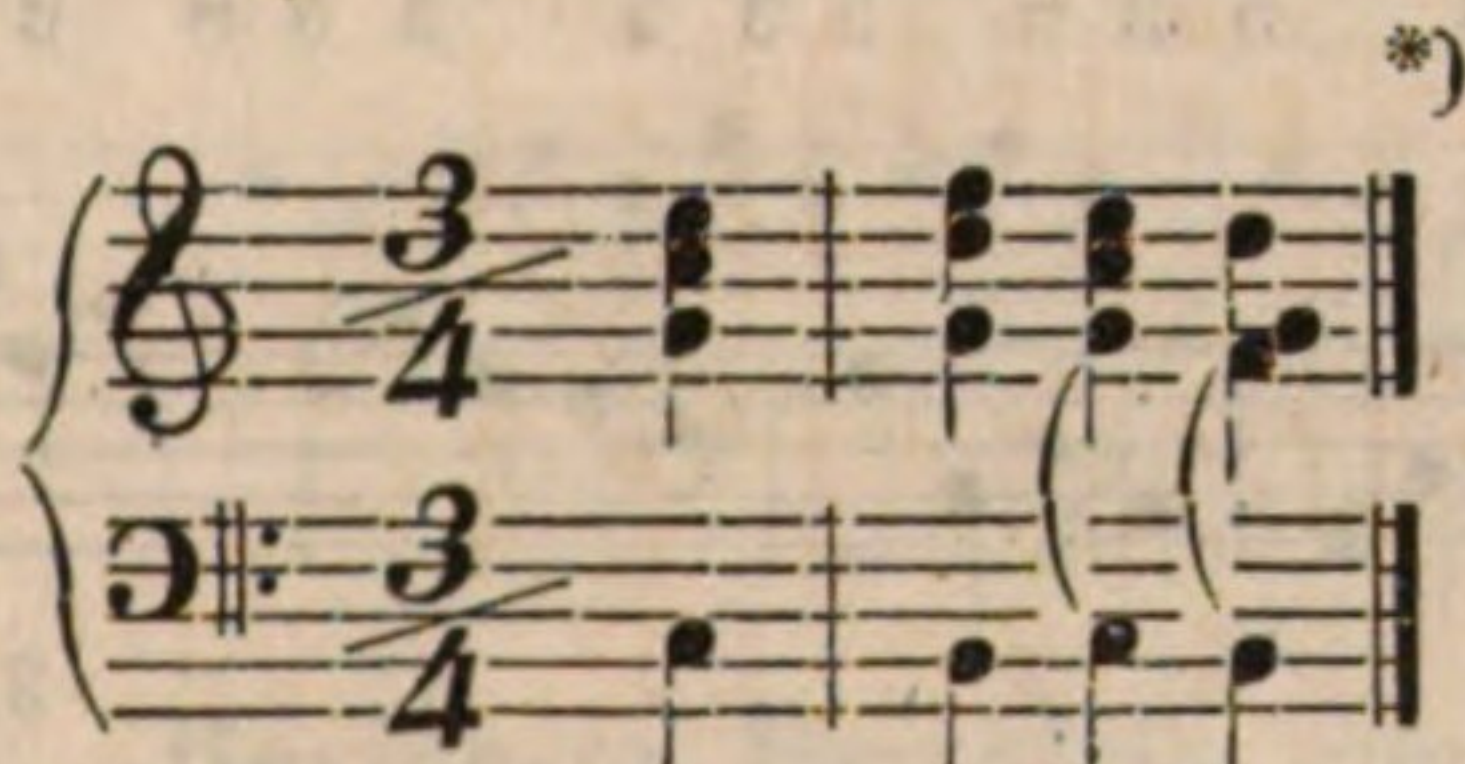
Mit dem Dominanten-Vierklang:

86 a. 

Mit seinen Versetzungen:

86 b. 

In 86, a, ist ein unausstehlich monotoner Bass; wie leicht er zu verbessern ist durch die Versetzungen, ist bei 86, b, gezeigt. Im ersten Tacte ist schon der Abwechslung zu lieb der Secund-Accord gewählt. Es ist noch ein anderer Grund da, warum wir nicht wieder den Quint-Sext-Accord genommen, (— der Terz-Quart-Accord wäre desshalb unrichtig angewendet, weil der Ton *d*, auf welcher er steht, in der Melodie selbst liegt —) nämlich der, dass zwischen dem Bass und Tenor Quinten-Fortschreitungen entstanden wären, die wir vorläufig durchaus vermeiden wollen, es sind die folgenden:

87. 

Bei der Einfachheit der Melodie wäre jede gesuchte Harmonie schlecht am Platze. Zur Anwendung der Versetzungen gab es Gelegenheit genug. Der fünfte Tact ist anders als der erste harmonisirt, wenn gleich die Melodie dieselbe ist; diess geschah der Mehrdeutigkeit und Abwechslung zu lieb, zudem bildet der Bass dadurch einen hübschen Sextengang mit dem Sopran. Eine solche gleichmässige Bewegung der Stimmen nennt man Pararell-Bewegung.

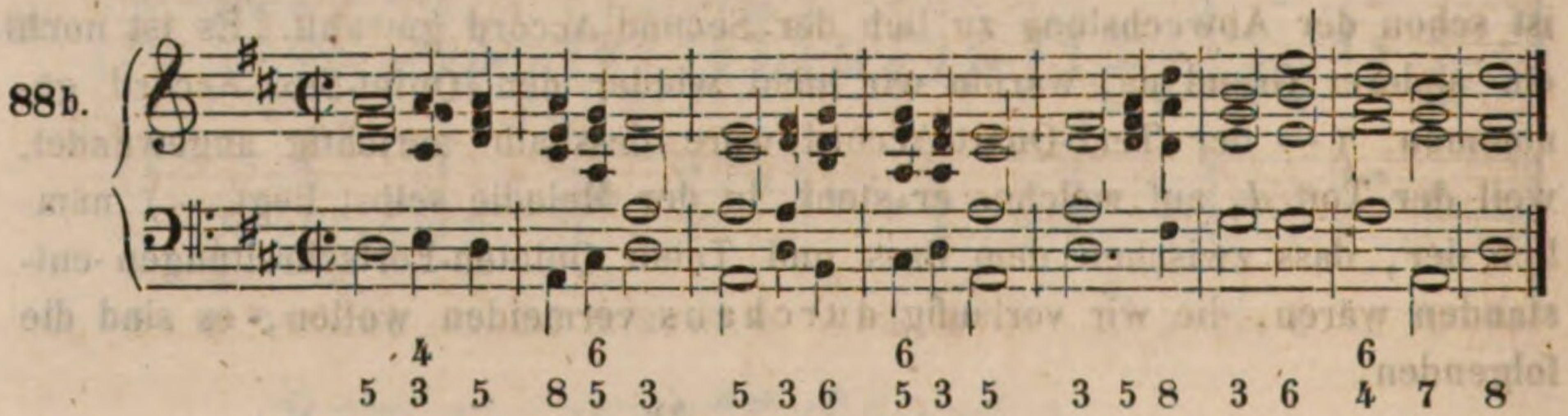
Zur Uebung in Anwendung der Versetzungen dienen folgende Beispiele, so wie auch die unter Nro. 83. Bei der Bearbeitung merke sich der Schüler Folgendes:

*) Diese Quinten sind die sog. erlaubten, wenn nämlich die erste eine grosse, die zweite eine kleine, auf- oder abwärts ist. Wir wollen, wie gesagt, desshalb keinen Gebrauch davon machen, weil dann der Schüler zu besserm Gebrauche der Versetzungen gezwungen ist.

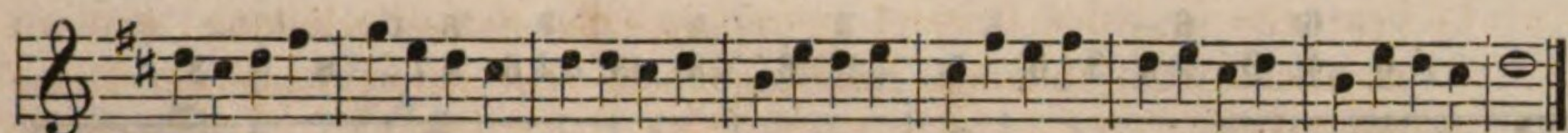
- 1) bearbeite er jedes Beispiel zuerst nach der Scala-Begleitung, und wo es recht wohl thunlich und ungesucht sein kann, nach der Mehrdeutigkeit;
- 2) merke er sich jeden Melodieton, welchen er mit dem Dominanten-Vierklänge zu begleiten hat, mit einem Sternchen ober der Note an, er erspart dann das nochmalige Schreiben;
- 3) wende er dann sowohl die Versetzungen des Dominanten-Vierklanges, als auch der Dreiklänge an, und übersehe die allenfallsigen Motive und Cadenzen nicht.

Hier ein Beispiel als Muster für die Ausarbeitungen.

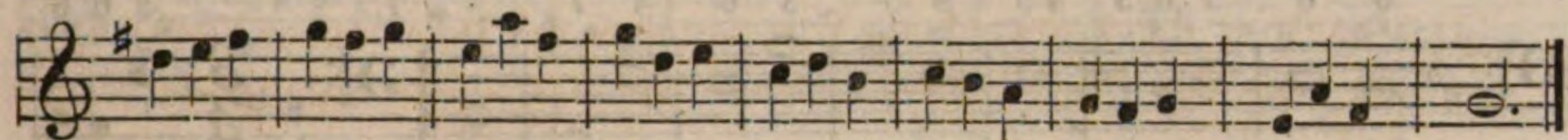
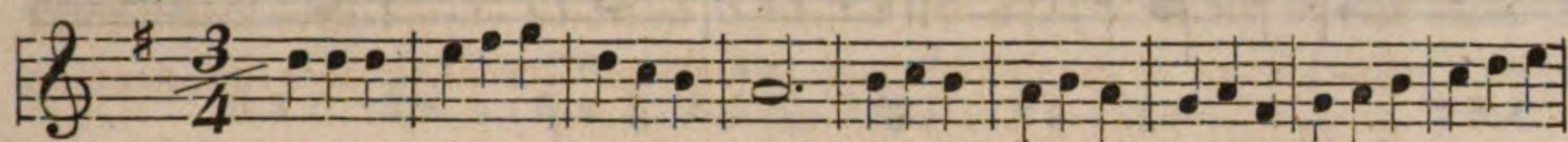
88a. 

88b. 

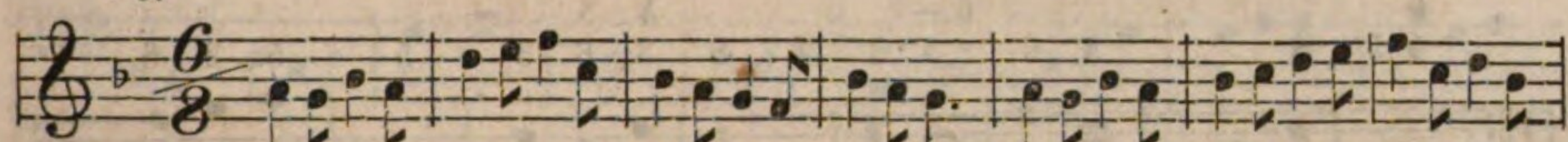
89. 



5.



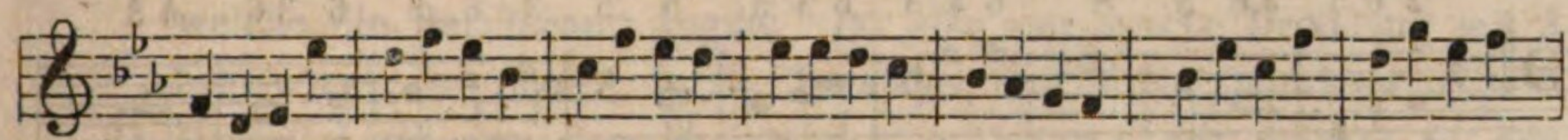
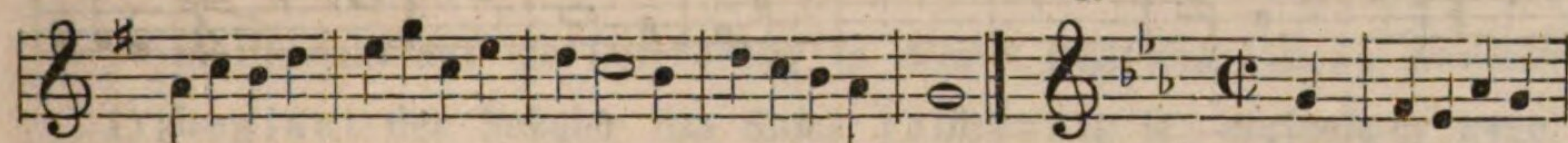
6.



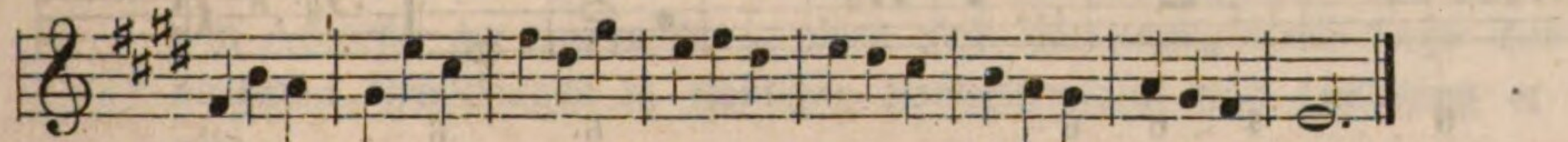
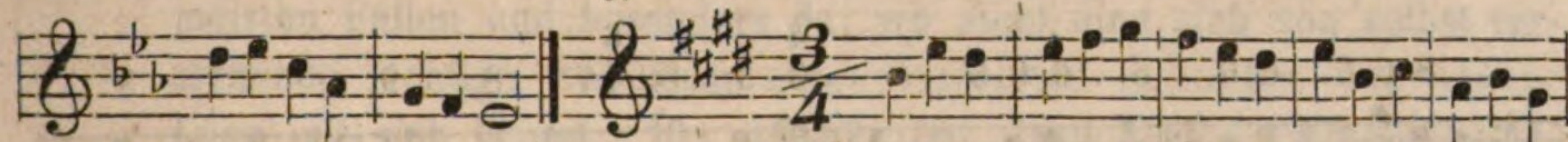
7.



8.



9.



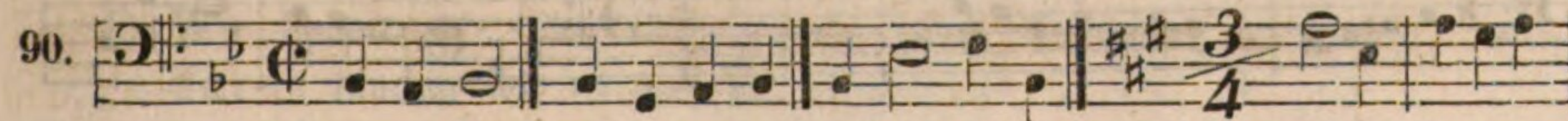
§. 25. Bezifferte Beispiele zur Uebung im Spielen. *

1.

6
8 5 8 2. 3 6 5 3 3. 5 3 6

4.

6
8 5 3 5



5

6 —

5

3

2

6

3

3

6

4

7

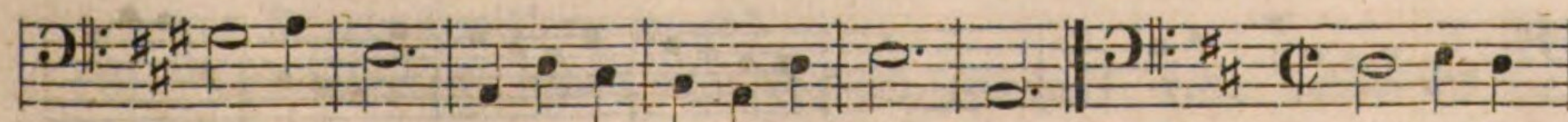
8

5.

3

3

3



2

6

3

3

5

5

3

6

4

7

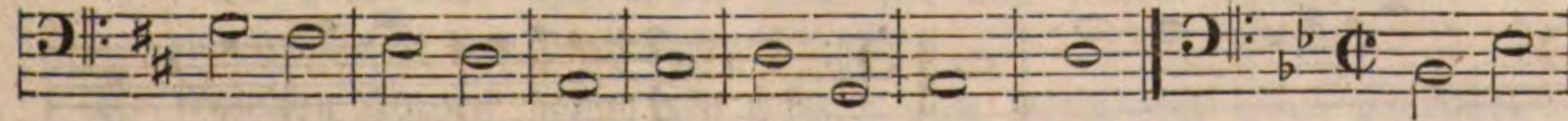
8

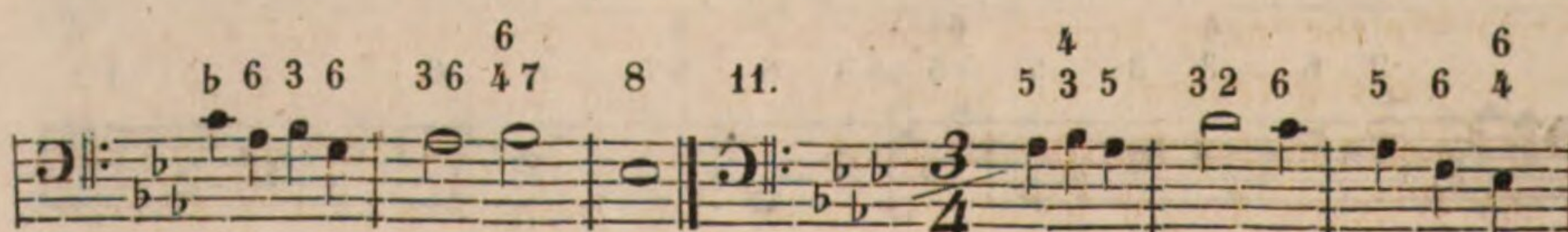
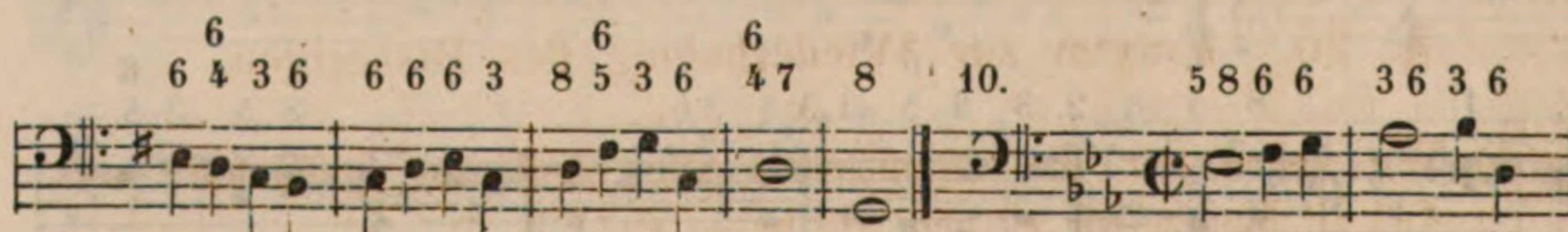
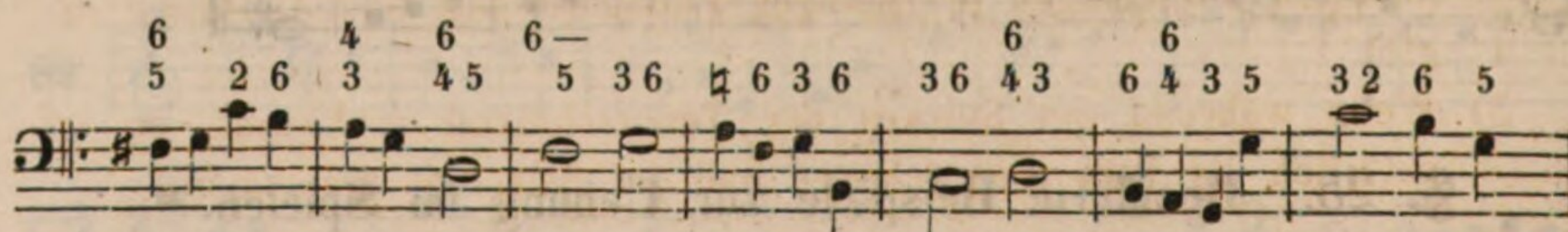
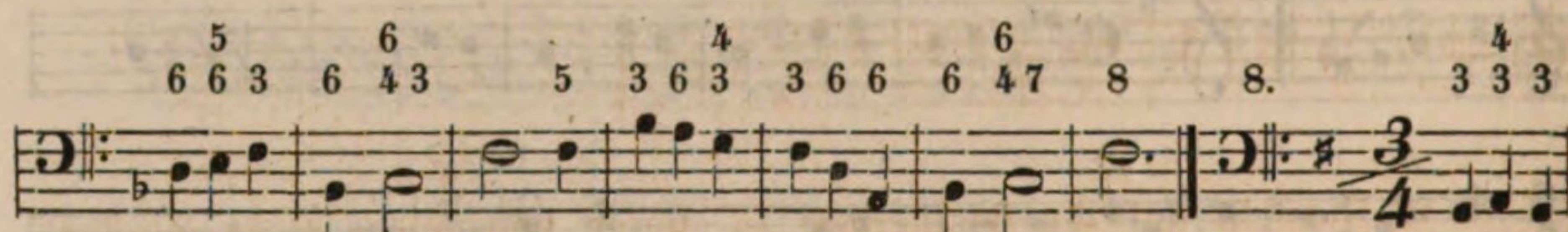
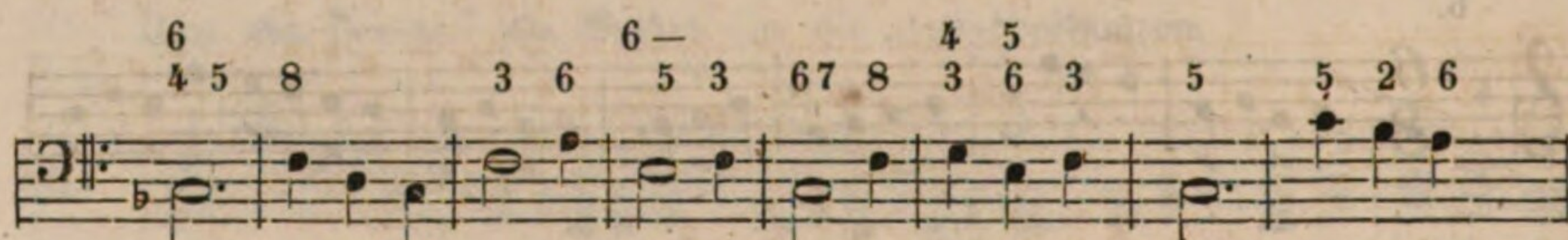
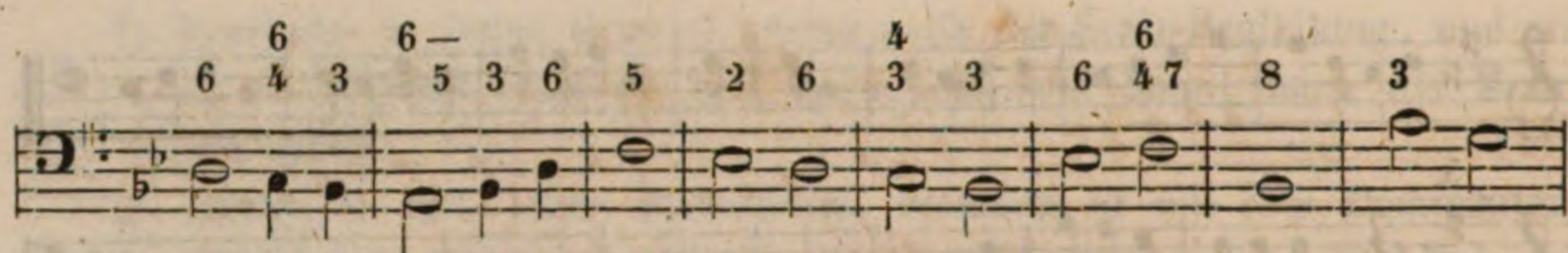
6

5

3

2





* In Hinsicht auf die Bezifferung in diesen Beispielen ist zu merken:

- 1) beginnt der Schüler das Stück jederzeit in derjenigen Lage, welche die Bezifferung angibt. Ist also der erste Dreiklang mit 3 bezeichnet, so nimmt er die Terzlage, mit 5 die Quintlage u. s. f.
- 2) Dasselbe gilt von den Dreiklängen während des Stückes in den meisten Fällen und besonders da, wo nicht eine sich von selbst verstehende richtige Auflösung eines versetzten Accordes eine andere Lage mit sich bringt. Der Schüler hat dann die inzwischen liegenden Accorde so einzurichten, dass sich die angegebene Lage des nächsten Dreiklanges in richtiger Fortschreitung und Auflösung ergibt.
- 3) Wenn während des Stückes der Tenorschlüssel vorkommt, so ist natürlich der Bass weggelassen und der Satz blos dreistimmig.

§. 26. Fragen zur Wiederholung des Bisherigen.

- 1) Wo haben wir das Grundgesetz aller Auflösung gefunden, wodurch fanden wir es und wie heisst es?
- 2) Wie sind wir zu der ersten Harmonie gekommen? wie heisst der erste gefundene Accord, aus was besteht er, wie ist er gebaut und was für ein Dreiklang ist er?
- 3) Welche Accorde haben wir nach ihm geformt? wozu haben wir sie verwendet?
- 4) Welche neue Accorde haben wir bei der Begleitung der Scala abwärts gefunden, wie nennt man sie, und worin unterscheiden sie sich von den Dur-Dreiklängen?
- 5) Welchen Accord haben wir ausser dem Dreiklange noch gefunden?

worin unterscheidet er sich vom Dreiklange? wie ist er gebaut?
auf welcher Stufe der Tonart steht er?

- 6) Was versteht man unter Tonica, Ober- und Unter-Dominante?
- 7) Was ist äusserer, was innerer Zusammenhang der Harmonie?
- 8) Welche Tonarten sind sich die nächstverwandten?
- 9) Wie ist die Auflösung des Dominanten-Vierklanges, wie lösen sich die Töne desselben und warum?
- 10) Wie haben wir die Scala abwärts begleitet? was war zu verhüten? wie heisst jene Bewegung, durch welche wir diese Fehler vermieden?
- 11) Wir haben zwei Verbindungen vermieden, welche?
- 12) Was versteht man unter Mehrdeutigkeit?
- 13) Welche Lagen der Dreiklänge gibt es?
- 14) Welchen neuen Dreiklang haben wir durch die Mehrdeutigkeit gefunden? aus was besteht er und wie heisst er?
- 15) Was versteht man unter Umkehrung oder Versetzung des Dreiklangles? wie viele Versetzungen hat er, und wie heissen die daraus entstehenden Accorde?
- 16) In welchen Formen kann der Sext-Accord erscheinen?
- 17) In welcher Lage sind eine Reihe von Sext-Accorden am Schönsten, und wie werden sie dann behandelt?
- 18) Wie ist die nächste Auflösung des Sext-Accordes?
- 19) Was ist ein Motiv?
- 20) Was ist ein Gang?
- 21) Was ist hiebei in melodischer und harmonischer Beziehung zu beachten?
- 22) Wo ist der Quart-Sext-Accord an seinem besten Platze?
- 23) Wie haben wir die erste Versetzung des verminderten Dreiklangles verwendet?
- 24) Was heisst Cadenz? wie vielerlei und welche gibt es?
- 25) Welcher Accord bezeichnet die Tonart am bestimmtesten und warum?

§. 27. Enge und weite oder getheilte Harmonie.

Wir haben bisher die Töne unserer Accorde ganz enge zusammengehalten, immer die der Oberstimme abwärts zunächst gelegenen genommen. Diess nennt man die enge Harmonie. Wir können aber die Töne weiter auseinander stellen, sie in weitere Entfernung zu einander bringen, z. B. den Tonica-Dreiklang anstatt wie bei a in folgendem Beispiele so wie bei b, c und d, und diess nennt man dann die weite oder getheilte Harmonie.



Die Harmonie klingt so viel milder, voller und runder, nicht mehr so scharf und dünn, wie in enger, da bei dieser Theilung der Töne zwischen den Bass und die Oberstimme eine Gleichmässigkeit getreten ist.

Die Uebung, in getheilter Harmonie zu schreiben, ist von Wichtigkeit und Nutzen, besonders auch für den Organisten.

Es steht in freier Willkühr, beide anzuwenden, aber wo ist jede an ihrem Platze? Um einen Anhalt zu haben, wollen wir Folgendes feststellen:

Zu tiefe Lagen klingen undeutlich, denn die Schwingungen der tiefen Töne sind langsamer, als die der höheren;

zu hohe Lagen klingen spitzig und unkräftig. Wir reichen für unsere jetzigen Arbeiten aus, wenn wir die Mittellage als das Beste annehmen und den Umfang der vier Singstimmen im Auge behalten. Dieser Umfang der verschiedenen Singstimmen, wie man ihn für gewöhnlich annehmen kann, möge hier in dem, jeder Stimme eigenen Schlüssel, stehen.



In Beziehung auf Stimmlage möge hier, was eigentlich in die allgemeine Musiklehre gehört, Platz finden. Z. B. im folgenden Beispiele steht das Violin c bei a in jeder Stimme, da, wo es in den nächsten Schlüsseln geschrieben folgt. *)



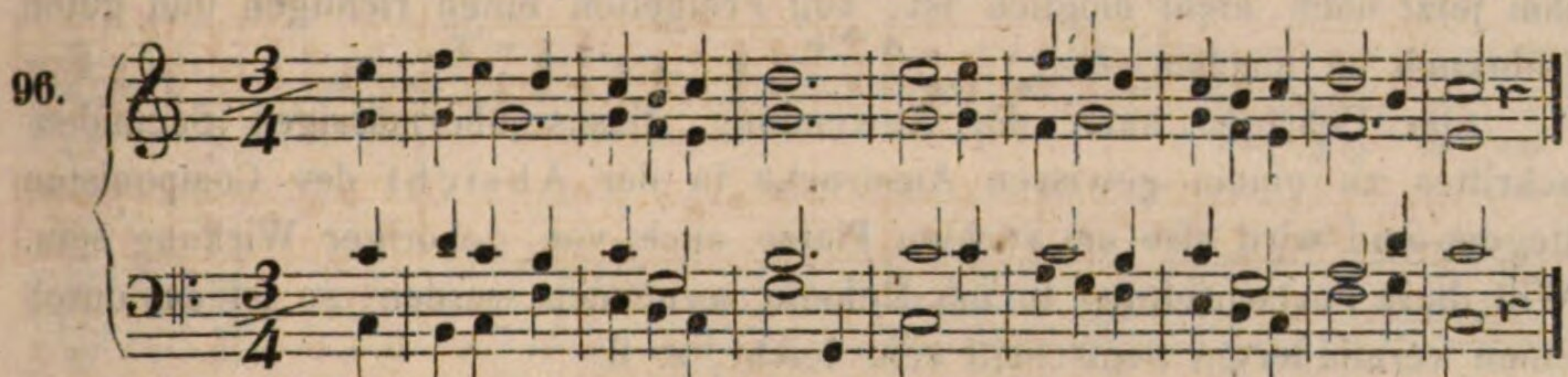
*) Die Kenntniss der Schlüssel ist dem Harmonie-Schüler und ganz besonders auch dem Organisten unerlässlich.

Wir haben bei 1, 2, 3, 4 die getheilte Harmonie recht bequem anwenden können. Wir haben für jede Stimme immer denjenigen Accordton gewählt, welcher am Nächsten gelegen war, und der Tenor blieb in seiner vollsten, kräftigsten Lage.

Bei 5 haben wir die drei ersten Accorde in enger Harmonie genommen, weil der Tenor im c die beste Lage hat, auch haben wir da eine halbe Note mit Punct geschrieben; (der Schüler gewöhne sich auch daran, wenn eine und dieselbe Stimme für den nächsten Accord denselben Ton behält, diesen durch eine längere Note, oder wie bei Nro. 4 im letzten Tacte im Alt, durch einen Punct zu bezeichnen). Beim vierten Accorde gingen wir in die getheilte Harmonie; *h* lag dem Tenor ganz nahe.

Auf diese Weise suche nun der Schüler die enge und getheilte Harmonie der übrigen Beispiele zu rechtfertigen.

Zum Schluss als Beispiel in getheilter Harmonie das frühere Nro. 86.



Als Uebung, welche nicht versäumt werden soll, können die Beispiele unter Nro. 83 und 89 dienen.

§. 28. Die Moll-Tonleiter.

Wir haben die Moll-Tonleiter zunächst in harmonischer Beziehung zu beachten, da wir durch sie, wie durch die Dur-Scala, Harmonieen für das Moll-Geschlecht gewinnen wollen.

Die Moll-Scala wird gewöhnlich auf folgende Art angenommen:

aufwärts a, h, c, d, e, fis, gis, a,

abwärts a, g, f, e, d, c, h, a.

Dass sich diese Moll-Scala aufwärts schon in melodischer Hinsicht nur sehr wenig von der Dur-Scala unterscheidet, steht klar da, denn nur die Terzen sind verschieden. Aber hauptsächlich ist es der sechste Ton, *fis*, welcher dem Character der Moll-Tonart nicht nur nicht zusagt, sondern denselben zerstört. Wollten wir dieses *fis*, also die sechste Stufe in Moll gross lassen, so würde dadurch der Unter-Dominanten-Dreiklang ebenfalls gross erscheinen. Nun liegt aber gerade in dem Moll-Dreiklange auf der Unter-Dominante ein Hauptausdruck des Moll-Characters. Daher kann sich die Harmonie mit der grossen sechsten Stufe nicht befreunden, und muss sich die Unter-Dominante mit ihrem Moll-Dreiklange, als ganz besonders unterscheidenden Character-Ausdruck zwischen Dur und Moll, wählen.

Hingegen bedarf die Harmonie der grossen siebenten Stufe, weil sie die grosse Terze zum Dominanten-Drei- und Vierklange bildet, denn wir

hätten ja sonst keinen Accord, mit dessen Hilfe wir befriedigend in die Tonica schliessen könnten.

Die Moll-Scala stellt sich demnach auf folgende Weise dar:

97. A-Moll. C-Moll. E-Moll. &c.

und ebenso auch abwärts. *)

Hiedurch entsteht nun von der sechsten zur siebenten Stufe ein übermässiger Secundenschritt, dessen wir uns nun einmal in der Scala nicht erwehren können. In der Harmonie indessen wollen wir es uns zum Grundsatz machen, unsere Stimmen nie in übermässigen Stimmschritten zu führen. Es ist dem Schüler besser, wenn er zuerst in Schranken gehen lernt, da es ihm jetzt noch nicht möglich ist, von Freiheiten einen richtigen und guten Gebrauch zu machen.

Im Uebrigen kann die Anwendung dieses übermässigen Secundenschrittes zu einem gewissen Ausdrucke in der Absicht des Componisten liegen, und wird also am rechten Platze auch von gehöriger Wirkung sein. Will diese Fortschreitung in der Melodie vermieden werden, so ist das durch einen verminderten Septschritt sehr leicht, z. B.

anstatt: so:

Abwärts klingt diese übermässige Secunde ohnediess milder als aufwärts.

Die Begleitung der Moll-Skala wirft dieselbe Zifferreihe aus, wie die der Dur-Skala.

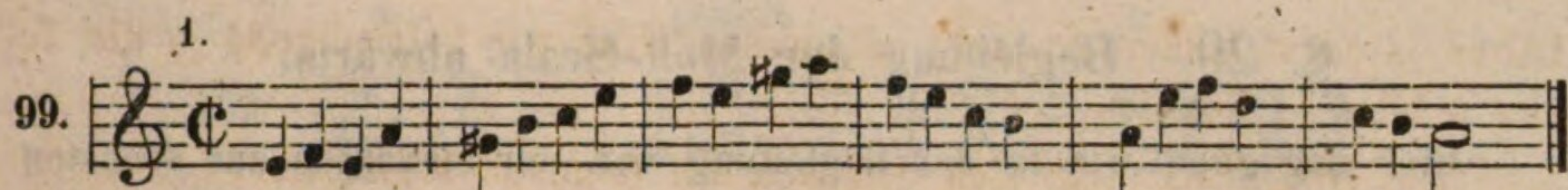
98.

The musical score for exercise 98 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some notes with accidentals. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a simple bass line with mostly quarter and eighth notes. Below the bass staff, there is a sequence of numbers: 8, 5, 3, 8, 5, 3, 7, 8. The number 5 is positioned above the second measure, and the number 7 is positioned above the seventh measure. The numbers 8, 3, 8, 5, 3, and 8 are positioned below the corresponding measures.

Auch hier sind bei der sechsten zur siebenten Stufe die Octaven- und Quinten-Fortschreitungen auf dieselbe Weise, wie in Dur vermieden.

Folgende Beispiele in Moll sind nun nach der Scala-Begleitung zu harmonisiren.

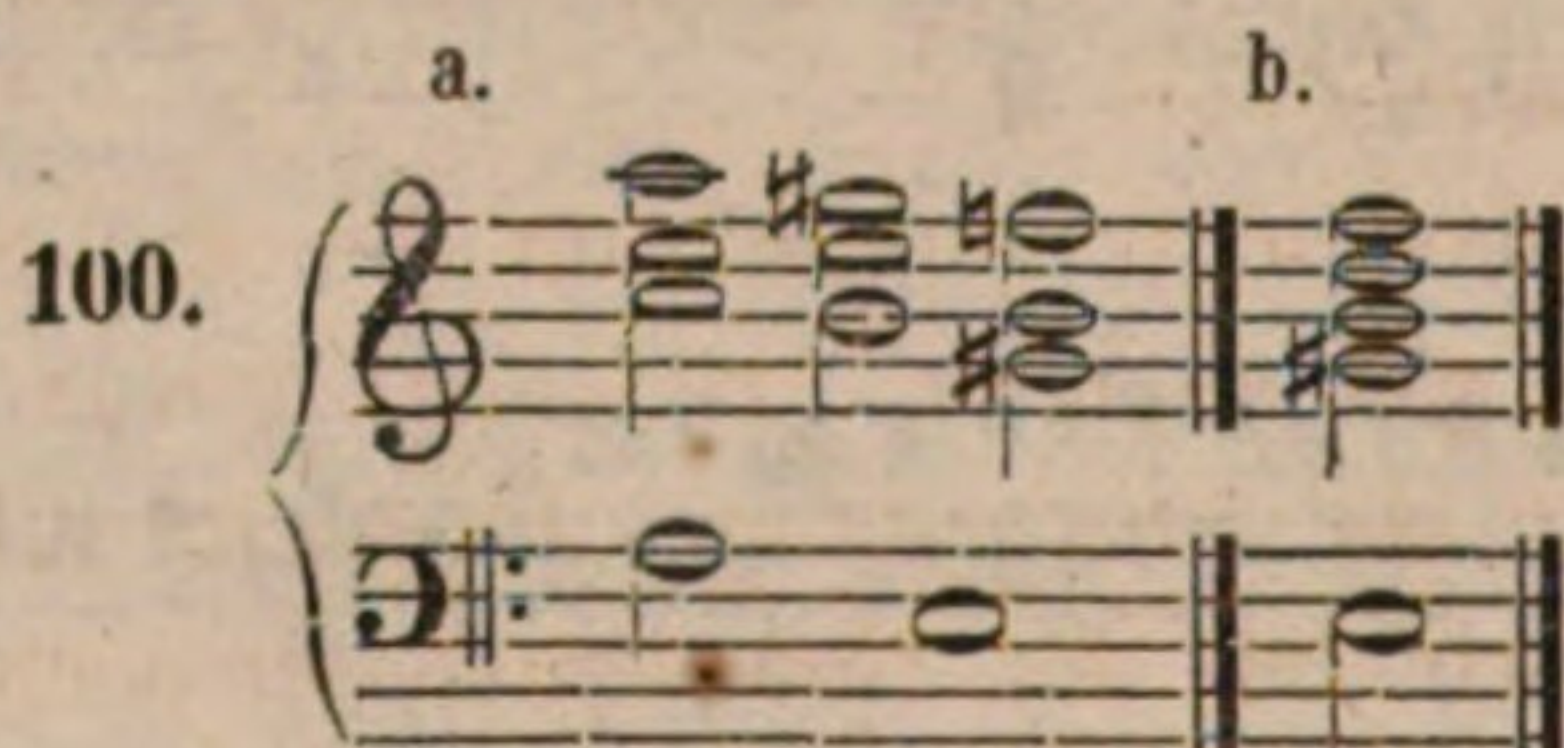
*) Es ist nun die nächste Aufgabe des Schülers, die Moll-Scalen aller Tonarten sich vollkommen geläufig zu machen, und dabei stets die sechste Stufe klein, die siebente gross zu nehmen.



§. 29. Begleitung der Moll-Scala abwärts.

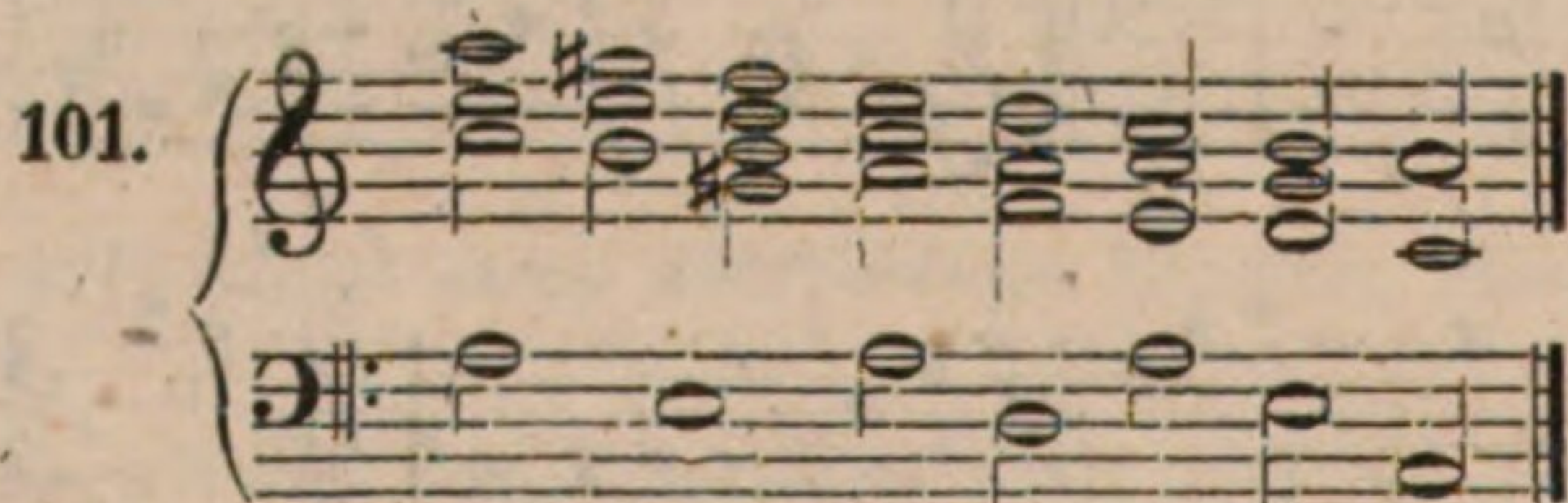
Hier begegnen wir in der Begleitung von der siebenten zur sechsten Stufe wieder den uns bekannten Octaven- und Quinten-Fortschreitungen, ebenso dem übermässigen Secundenschritte in der Melodie. Diesen haben wir aber in der Natur und im Charakter der Moll-Tonart so tief begründet gefunden, dass wir bei ihm auch bleiben müssen.

Wir wollen nun die sechste Stufe so nahe als uns möglich, an die siebente binden, und von letzterer so viel behalten, als möglich, z. B.



Wir haben zur Begleitung der sechsten Stufe *f* vom vorigen Accorde *h* und *gis* behalten, und diese Töne nur in andere Stimmen verlegt, und schon diesen Accord terzenweise gebaut, nur zwischen *h* und *f* die Terze weggelassen. Fügen wir diese hinzu, so erscheint der Accord wie bei b, allein fünfstimmig.

Die Begleitung der Moll-Scala abwärts gestaltet sich also folgendermassen:



Der neu gewonnene Accord ist sehr wichtig und unterscheidet sich von allen bisherigen durch ein Intervall, nämlich durch den fünften Ton im Sopran, dieser bildet zum Basse die neunte Stufe oder die None, und wir nennen ihn darum den

§. 30. Nonen-Accord,

und da sie die kleine None ist, den kleinen Non-Accord. In der Moll-Tonart ist also der kleine Non-Accord enthalten, und wird mit 9 bezeichnet.

Der Non-Accord ist nichts als ein Dominanten-Vierklang, welchem ober seiner Septe noch eine Terz beigelegt ist. Daher steht er auch auf der fünften Stufe der Tonart, oder auf der Ober-Dominante.

In Beziehung auf Auflösung schliesst sich diese beigelegte Terz der Septe an, und geht also ebenfalls abwärts, so wie die übrigen Töne des Non-Accordes sich ganz so lösen, wie die des Dominanten-Vierklanges, z. B.

102. a. getheilt. b.

9 5 9 5 9 5 9 5

Da uns daran gelegen sein muss, diesen Accord auch vierstimmig benützen zu können, so lassen wir, wie im Dominanten-Vierklange, die Quinte am Besten weg, wie vorstehend bei b.

Vor Allem ist nothwendig, dass der Schüler nun die Moll-Scalen aller Tonarten abwärts sich vollkommen gut aneigne. Ist diess geschehen, dann genügen folgende wenige Beispiele zur Anwendung. Es bleibt alles wie bei der Scala aufwärts, nur wenden wir bei der vorkommenden sechsten Stufe, wenn sie abwärts in die fünfte geht, den kleinen Non-Accord an.

1. 2.

103.

3.

4.

§. 31. Mehrdeutigkeit der Töne in Moll.

Wie in Dur, so nehmen wir nun auch in Moll die Töne in dreifacher Deutung, als Octave, als Terz, als Quint eines Dreiklangles.

104.

Musical score for exercise 104, featuring a treble and bass staff with chords and fingerings. The treble staff contains chords with some notes marked with a '+' sign. The bass staff contains single notes with fingerings indicated below. The fingerings are: 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 5, 5.

Durch dieses Verfahren treffen wir, ausser den zwei Moll-Dreiklängen auf *a* und *d*, den Dur-Dreiklängen auf *f* und *d*, den zwei verminderten auf *h* und *gis*, auf eine neue Gestalt, nämlich den mit Sternchen bezeichneten Dreiklang auf *c*. Er besteht aus grosser Terz und übermässiger Quinte. Man nennt ihn den übermässigen Dreiklang, und wie früher den verminderten, lassen wir auch diesen für jetzt unbenützt bei unsern Arbeiten.

§. 32. Weglassung von Grundtönen.

Wenn wir vom Dominanten-Vierklänge den Grundton weglassen, so erscheint der verminderte Dreiklang; dieser ist also in jenem enthalten, wie wir schon unter Nro. 78 gesehen haben.

Ebenso können wir vom Non-Accorde den Grundton weglassen, und so wie wir den verminderten Dreiklang vom Dominanten-Vierklänge abgeleitet haben, so leiten wir durch die Weglassung des Grundtones vom Non-Accorde einen neuen Accord ab. Z. B.

105. a. b.

Hier bei b ist der Grundton des Non-Accordes, *e*, weggeblieben, und der Bass liegt in *gis*; dadurch gestaltet sich der Sopranten *f* zur verminderten Septe zu *gis*, und der daraus entstandene Accord ist

§. 33. der verminderte Sept-Accord.

Dieser Accord wird uns noch von Wichtigkeit werden, daher hat ihn der Schüler ebenfalls in allen Tonarten fleissig zu üben, (er steht auf der siebenten Stufe der Moll-Tonart) und denselben in seinen verschiedenen Lagen, wie hier folgt, sich geläufig zu machen.

106. a. b.

Lassen wir vom verminderten Sept-Accorde, welcher aus kleiner Terz, kleiner Quinte und vermindelter Septe besteht, ebenfalls den Basston weg, so entsteht ebenfalls der verminderte Dreiklang, vorstehend b.

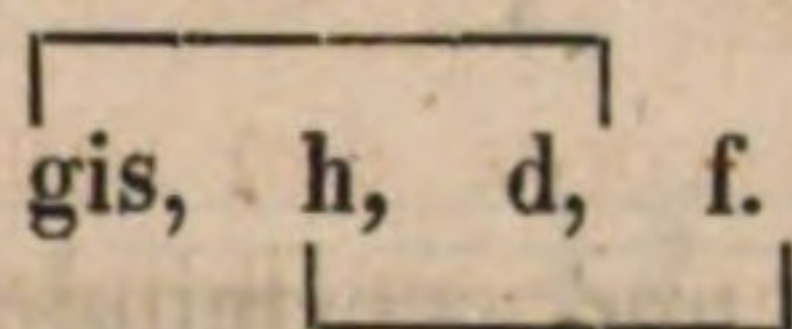
Durch die Ober-Dominante der Moll-Tonart sind wir nun zu folgenden Accorden gekommen:

1. zum kleinen Non-Accord e, gis, h, d, f,
2. „ Dur-Dreiklang e, gis, h,
3. „ Dominanten-Vierklänge e, gis, h, d,
4. „ verminderten Septimen-Accord gis, h, d, f,
5. „ verminderten Dreiklänge h, d, f,

und wenn wir vom verminderten Sept-Accorde den Sopran *f* weglassen,

6. zum verminderten Dreiklänge gis, h, d.

Da der verminderte Sept-Accord aus kleinen Terzen und kleinen Quinten besteht, so sind auch in ihm zwei verminderte Dreiklänge enthalten, da diese die nämlichen Bestandtheile haben,



§. 34. Die Versetzungen des verminderten Sept-Accordes

werden in derselben Weise, wie die des Dominanten-Vierklanges, bewerkstelligt, der Bass geht in die Töne des Accordes aufwärts, auch werfen sie dieselben Ziffern aus, durch die erste Versetzung entsteht also der Quint-Sext-Accord u. s. f., nur müssen sie sich natürlich von den Versetzungen des Dominanten-Vierklanges in ihren Intervallen ebenso unterscheiden, wie ihr Grundaccord sich vom Dominanten-Vierklänge unterscheidet.



Bei all diesen Accorden bleibt das uns bekannte Gesetz der Auflösung. Der verminderte Sept-Accord schliesst sich in seiner Auflösung der des Non-Accordes an, ebenso die Versetzungen. Hierüber ist in Beziehung auf reinen Satz zu beachten: der verminderte Sept-Accord in der Sept-Lage, wie er vorstehend erscheint, bildet im Sopran und Tenor eine Quinte; er löst sich in den Amoll-Dreiklang auf; geht nun der Tenor abwärts, nach a, so entstehen mit dem Discant Quinten-Fortschreitungen; sie sind zu vermeiden durch die Gegenbewegung, wenn der Tenor nach c geht. Ganz dasselbe ist der Fall beim Quint-Sext-Accord, in welchem der Bass h zum Sopran *f* die Quinte bildet, und da sie in den äussern Stimmen erscheint, so ist sie vom Schüler noch mehr zu beachten, als die des Sept-Accordes selbst. Dieser Quint-Sext-Accord löst sich also, um rein zu schreiben, in den Sext-Accord auf c auf. Der Terz-Quart-Accord, wenn consequent ver-

fahren werden will, in den Sext-Accord auf *c* mit Octav. Nun aber klingt diese Octave so scharf und widerlich, dass wirklich die Quinten-Parallele vorzuziehen ist, da zudem eine Mittelstimme sie macht, und *gis* ohne- diess nach *a* sich löst, dieses *a* also auf jeden Fall gehört wird. Der Secund-Accord löst sich in den Quart-Sext-Accord auf *e*.

108.

§. 35. Anwendung des Non- und verminderten Sept-Accordes und dessen Versetzungen.

Wie der Dominanten-Vierklang, so können auch Non- und vermindeter Sept-Accord bei denjenigen Tönen angewendet werden, welche in ihnen enthalten, wenn sie sich richtig auflösen. Mit der Anwendung des Non-Accordes aber wollen wir spärlich sein, weil es dem Schüler mehr frommt, sich für jetzt nicht an Formen zu gewöhnen, die in der Hand des Meisters, der eine andere Aufgabe hat, von ergreifendem Eindrücke sein können, und womit z. B. Beethoven beinahe das Blut stocken macht. — Wir wollen den Non-Accord nur so anwenden, wie wir ihn in der Scala gefunden haben, also wenn die Melodie die sechste Stufe hat, und diese sich in die fünfte bewegt.

Dagegen hat der beweglichere und zierlichere verminderte Sept-Accord mit seinen Versetzungen mehr Geschick zur Anwendung, und zwar bei den in ihm enthaltenen Tönen, wenn sie sich richtig auflösen.

In der Bezifferung müssen diejenigen Töne, welche erhöht oder vertieft erscheinen, sorgfältig auch so bezeichnet werden; so musste vorstehend der $\frac{6}{5}$ mit $6\sharp$, der $\frac{4}{3}$ mit $4\sharp$, der 2 Accord mit $2\sharp$ geschrieben werden.

In folgenden Melodien folgt nun die

§. 36. Anwendung der versetzten Accorde in Moll.

Es ist hiebei ganz dasselbe zu beobachten wie in Dur. Zuerst werden die Beispiele nach der Mehrdeutigkeit, wo sie recht nahe liegt, geschrieben, die Töne des Dominanten-Vierklanges mit Sternchen bezeichnet, und beim zweiten Aussetzen mit ihm oder seinen Versetzungen begleitet. Die Anwendung des verminderten Sept-Accordes und seiner Versetzungen hat auch bei der Terz und Quinte des Dominanten-Vierklanges Platz, weil diese in beiden Accorden enthalten sind, es kann also abgewechselt werden.

Aber auch da kann er erscheinen, wo wir den Non-Accord bloß anwenden wollen, nämlich bei der sechsten zur fünften Stufe, weil er ja im Non-Accord enthalten ist.

Hier ist es nun wieder an der Zeit, an die Cadenzen, Motive &c. zu denken. Einige kleine Beispiele werden alles erläutern.

109 a.

109 b.

109 c.

109 d.

Vorstehend 109 a sehen wir die Begleitung nach der Scala-Begleitung und mit Anwendung des Dominanten-Vierklanges behandelt. Der dritte Tact bildet eine Cadenz, und diese ist auch bei den folgenden Bearbeitungen beibehalten.

In 109 b ist die Anwendung der Versetzungen des Dominanten-Vierklanges; h des ersten Tactes ist zum Sext-Accorde auf der Unter-Dominante verwendet, weil das nächste gis als Halb-Cadenz benützt wird; f im zweiten Tacte, da es sich abwärts in's e löst, ist mit dem Non-Accorde begleitet.

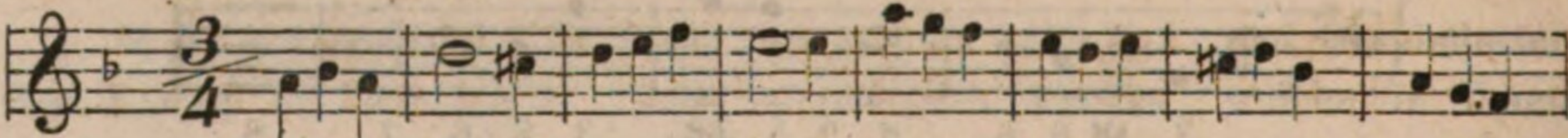
In 109 c im ersten Tacte ist h mit einer Versetzung des verminderten Septimen-Accordes begleitet. Dieser Ton h ist im Nonen-Accord, daher auch im verminderten Sept-Accord enthalten, und somit eine Versetzung anwendbar, da h sich vollständig, d. h. als Quinte des Non-Accordes abwärts geht. Dasselbe gilt im zweiten Tacte bei den Tönen f und d, bei welch letzterem der verminderte Sept-Accord selbst auftritt.

In 109 d sehen wir die Mehrdeutigkeit beim Tone a; es ist weiter nichts, als die Verbindung der fünften und sechsten Stufe, welcher Schritt in Moll vielleicht befremdlicher wäre, wenn die Stimmenfortschreitung nicht so nahe läge und so mild vor sich gieng.

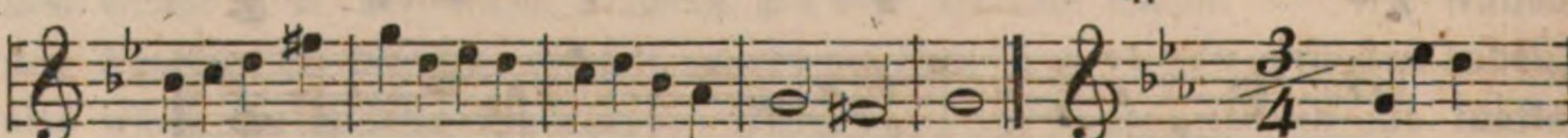
Beispiele zur Uebung.

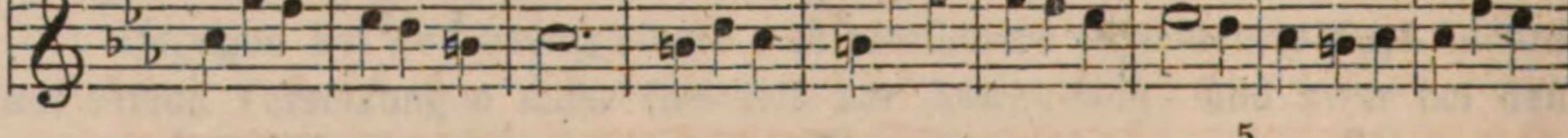
1.

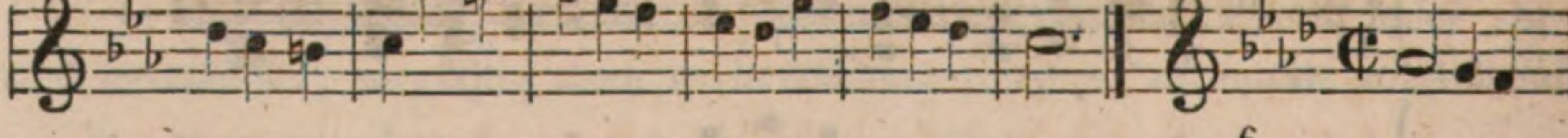
110. 

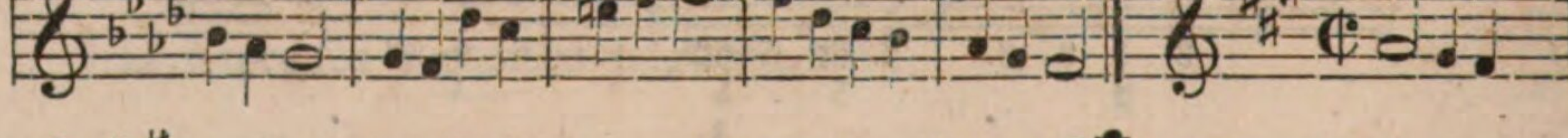
2. 

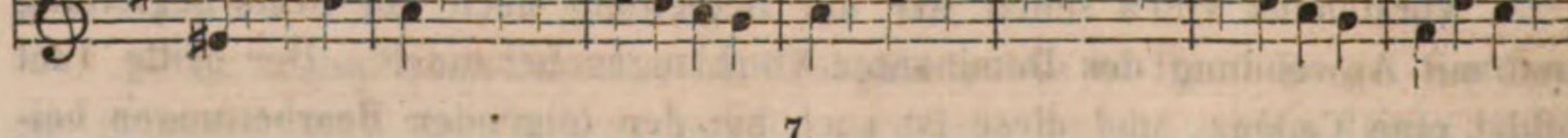
3. 

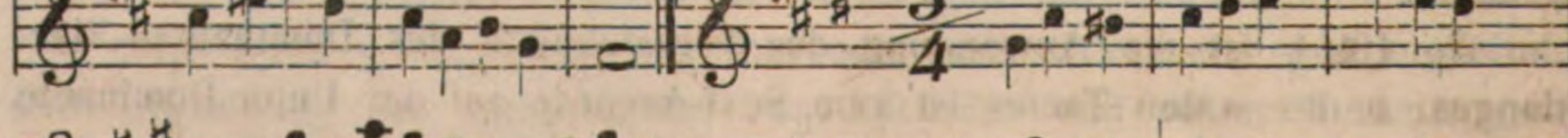
4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 



Bezifferte Beispiele zur Uebung im Spielen.

111.

1. 5 3 6 8 4# 2 4 6 # 3 6 4# 3 6 3 5 3 8

5 2# 7 8 3 3 6 6 6 7 4# 8 2. 5 2 6 4 2 6

8 4# 6 8 4# 5 6 3 6 3 6 # 2 6 6 7

8 b 2 6 2 6 2 6 2 4 6 4# 6 7 3 6 5b 6 3 8

6 6b 5 4 - 3 8 7 4 7b 8 3. 4 2 6 - 4 # 3 2 6 3 2 6 2 6 2 6

4# 5# 6 6 6 3 5 # 8 4. 3 2 6

4 3 3 5 2 6 2 6 2 6 2 6 5 8 6 6 7 8 3

8 - 4# 3 5 - 6 7b b 6 4 7 8 5. 8 2 7 4

[illegible]

§. 37.

Der Non-Accord kommt auch in Dur vor, und unterscheidet sich von dem in Moll durch die None, welche in Dur gross erscheint; er hat seinen Sitz ebenfalls auf der Ober-Dominante, z. B.

112. Moll. Dur.

a. b. c.

7 9[#] 9[#]

#

Wie schon bemerkt, ist der Non-Accord nichts anderes, als ein Dominanten-Vierklang, a, welchem in Moll die kleine Oberterze, b, in Dur die grosse Oberterze beigegeben ist, c, und man nennt letztern, weil er die grosse Non in sich begreift, den grossen Non-Accord.

§. 38.

Lassen wir von diesem Non-Accord ebenfalls den Grundton weg, so erscheint uns ein neuer Sept-Accord, welcher sich vom Dominanten-Vierklange in der Terz und Quinte unterscheidet, da diese Intervalle klein sind, z. B. hier bei b:

113. a. b. c.

9 7 7 6 4 2
5 3 2

Wie der Dominanten-Vierklang, so hat auch dieser Sept-Accord drei Versetzungen, c, deren Auflösung sich nach der des Non-Accordes richtet, so, dass also die kleine Septe und Quinte abwärts, die Terz auf- oder abwärts gehen kann.

Dieser Sept-Accord selbst und seine zweite Versetzung sind in der Anwendung am Gebräuchlichsten, und zwar wenn in der Melodie die sechste Stufe vorkommt und dieselbe sich in die fünfte bewegt, z. B.

114. a. b.

5 4 6 4 3 4 6
3 3 3

§. 39.

Bei + sehen wir die Auflösung des besprochenen Terz-Quart-Accordes in den Sext-Accord auf cis aufgelöst, und zwar so, dass der Alt mit dem Sopran von h nach a in Quinten-Parallelen geht. Diese Quinten-Fortschreitungen in dieser Stellung, und da der Ton gis ohnediess auch nach a geht, beleidigen das Ohr nicht nur nicht, sondern es erscheint der Sext-Accord sogar milder, als wenn er, um diese Fortschreitungen zu beseitigen, mit der scharfklingenden Octave, wie bei b, erscheint.

Viele lösen diesen Terz-Quart-Accord in Dur und Moll, statt in den Sext-Accord, häufig in den Tonica-Dreiklang, z. B.:

115.

Diese Auflösung hat etwas besonders Ernstes, eine düstere feierliche Bestimmtheit.

In Beziehung auf Mehrdeutigkeit merke sich der Schüler die Anwendung vorstehenden Sept-Accordes und besonders auch seiner zweiten Versetzung.

§. 40.

Wir haben bisher den Dominanten-Vierklang stets in den Tonica-Dreiklang aufgelöst. Wir werden ihm später andere Freiheiten einräumen müssen, und wollen für jetzt den Anfang damit machen, dass wir den Bass liegen lassen, während die übrigen Stimmen ihre richtige Auflösung vollführen. Dasselbe gilt auch vom Non-Accord, z. B.:

116. a. b.

3 7 6 7 6 9 6 7 8
4 4 4

Diese Dominanten-Vierklänge und der Non-Accord haben sich, nicht wie bisher in die Tonica, sondern in deren zweite Versetzung, den Quart-Sext-Accord aufgelöst. Es ist dadurch das unbehülfliche Hin- und Hergehen des Basses, wie bei b vermieden, und dabei doch die Fortschreitung der übrigen Töne in Richtigkeit.

§. 41. Die Modulation.

Unter Modulation verstehen wir den Tausch der Haupt-Tonart mit einer andern. Unsere bisherigen Uebungs-Melodien haben z. B. nur eine Tonart beansprucht, und wir haben uns nicht veranlasst sehen können, von dieser Einen Haupt-Tonart in eine andere überzugehen, sie mit einer andern zu vertauschen; wir sind in einem Stücke, aus Cdur etwa, in dieser Tonart geblieben, und haben in dieser wieder geschlossen. Man nennt die Tonart, aus welcher ein Tonstück geht, die Haupt- oder die herrschende Tonart.

Diese Haupt-Tonart nun wird häufig mit fremden, d. h. mit andern Tonarten vertauscht, und zwar auf kürzere oder längere Zeit. In grösseren Tonstücken geschieht diess oft so, dass von der ursprünglichen oder Haupt-Tonart ganze lange Sätze hindurch abgegangen wird, während man in kleineren Tonstücken nur schnell einige ferner liegende Tonarten berührt, und dann wieder in die Haupt-Tonart zurückkehrt.

§. 42.

Es theilt sich demnach die Modulation in vorübergehende und bleibende.

In folgendem Beispiele

117.

3 2 6 6 6 2 6 — 7 4 7^b 6 6 6 7 8

4 5 3[#] 5 — 4

ist im ersten Tacte die Tonart Fdur, im zweiten Gdur und Cmoll, im dritten Gdur, eine Einleitung nach Dmoll, im vierten Dmoll berührt; lauter Tonarten, deren Dreiklänge zwar in der Cdur-Tonart liegen mit Ausnahme von Cmoll. Aber die Accorde, mit deren Hilfe wir diese Stufen verbunden haben, sind der Cdur-Tonart nicht eigen, sondern derjenigen Stufe, welche wir berührt haben. Nirgends aber sehen wir einen Ruhepunkt auf einer Tonart, in welchen bleibend geschlossen worden wäre, sondern alle Stufen sind vorübergehend blos berührt, und das Ganze schliesst, wo es begonnen hat, in Cdur. Diese vorübergehenden Modulationen nennt man

Ausweichungen.

Wenn aber die herrschende Tonart gänzlich verlassen, förmlich mit einer andern vertauscht und in dieser längere Zeit verweilt wird, so ist es ein

Uebergang.

Z. B.

118.

3 2 6 6 6 2 6 — 7 4 3 6 5^b 6^b 6 7^b 8

4 5 3[#] 3 4^b 3^b 4^b

Ausweichungen. Uebergang.

Die Modulation muss besonders auch für den Organisten ein Anliegen von hoher Wichtigkeit sein, und daher beachte derjenige, dessen Beruf das Orgelspiel ist oder werden soll, diesen Gegenstand wohl, und wende allen Fleiss und alle Uebung daran, den nun folgenden Unterricht sich recht praktisch anzueignen. Hier thut Uebung und Studium guter Muster Alles.

Mancher Organist wäre recht wacker zu nennen, wenn er nicht durch zu wenig, oder vielleicht zu wenig delicate Modulation sein Spiel mo-

noton oder hart oder durch zu viel Moduliren zu unruhig, oder gesucht und bizarr machen würde. Da wir von Formen noch nichts erläutern konnten, (was einer spätern Lehre aufhehalten bleibt) so halte sich der Lernende bei spätern Uebungen genau an die Anhaltspuncte, welche ihm gegeben werden.

§. 43.

Wir haben schon früher gehört, dass der Dominanten-Vierklang ganz bestimmt und unzweifelhaft die Tonica, also diejenige Tonart bezeichnet, in welcher wir uns befinden, und haben ihn auch bisher stets als den Leiter in die Tonica behandelt und aufgelöst.

Auch bei den Modulationen, bei welchen es sich darum handelt, in eine andere, fremde Tonart mit Sicherheit und Kraft einzuleiten, ist es der Dominanten-Vierklang, welcher diese Bestimmtheit gewährt, da er allein es ist, welcher nur einer Tonart angehört. Einzelne Töne können irgend eine Tonart nicht bestimmen, da sie gemeinschaftliche Töne mehrerer Accorde und Tonarten sind. Daher bedürfen wir einer Harmonie, welche derjenigen Tonart, in welche wir moduliren wollen, allein angehört.

Diese Harmonie ist der Dominanten-Vierklang, und daher

der Dominanten-Vierklang als Modulationsmittel

hauptsächlich an seinem Platze, und ebenso seine Versetzungen, wo sie uns bequemer liegen.

Mit Hilfe dieses Modulationsmittels können wir dann, nach Belieben oder nach Bedürfniss, nach Dur oder Moll übergehen, da der Dominanten-Vierklang in beiden Geschlechtern gleich ist.

Bei diesen Modulationen ist nicht zu übersehen, dass die Verbindungen des Dominanten-Vierklanges oder seiner Versetzungen fehlerfrei geschehe, nicht wie z. B. folgend bei a, wo im Bass und Alt Quinten-Fortschreitungen entstehen, da ja statt des Grund-Accordes seine erste Versetzung, wie bei b, zu Gebote steht.

119. a. b.

8 7 3 8 6♯ 3

♯

♯

4

3

Ferners ist ganz besonders darauf zu sehen, dass der Dominanten-Vierklang oder dessen Versetzungen im gehörigen Zusammenhange mit der vorhergehenden Harmonie stehe. Schon bei der Begleitung der Scala haben wir kennen gelernt, was man unter Zusammenhang versteht. Hier handelt

es sich nun vorzüglich um den äussern Zusammenhang, also um die gemeinschaftlichen Töne. Finden sich diese zwischen dem Dominanten-Vierklange oder seinen Versetzungen und der vorhergehenden Harmonie, so behalten wir diese gemeinschaftlichen Töne in der nämlichen Stimme bei. Z. B.

120.

8 7 4 3 7^b 8 3 6[#] 5 4 3

In 1 sind e und g, bei 2 — g und e, bei 3 — a, bei 4 — g die gemeinschaftlichen Töne, welche stets in einer und derselben Stimme beibehalten sind.

Es kommt nun aber häufig vor, dass ein gemeinschaftlicher Ton gar nicht vorhanden ist. In einem solchen Falle muss man sich einen solchen selbst schaffen. Diess geschieht dadurch, dass wir einen sogenannten Vermittlungs-Accord, je nach Bedürfniss auch mehrere, suchen.

Zu vermittelnden Accorden taugen vor Allem solche, welche schon in der bisherigen Tonart liegen, nicht aber fremde, denn sonst kämen wir von der bisherigen Tonart ohne Plan und gegen unsere gegenwärtige Aufgabe weg. Ebenso wenig dienen hiezu solche Accorde, welche sich ihrer Natur nach in die Tonica auflösen wollen, nicht aber in einen Dominanten-Vierklang. Es bleiben uns also zu Vermittlungs-Accorden diejenigen Dur- und Moll-Dreiklänge, und von diesen wieder diejenigen die geeignetsten, welche der neuen, zu verbindenden Tonart am Nächsten verwandt sind, oder ihnen nach der Folge der Tonarten, am Nächsten stehen.

Folgende Beispiele zeigen Modulationen, worin sich gemeinschaftliche Töne, in 11 und 12 Vermittlungs-Accorde, finden, und sind die ersteren sämtliche von der Tonica C in jene Tonarten übergehend, in welche sich mit Anwendung und Beibehaltung der gemeinschaftlichen Töne herstellen lässt. *)

*) Es ist Aufgabe des Schülers, mehrere solcher Modulationen auf diese Art zu suchen und die vorstehenden von jeder beliebigen Tonica aus zu üben. Es sind diese Uebungen sehr wichtig.

Von C nach Desdur oder Cisdur. Von C nach Ddur od. Moll. Von C nach Fdur nach Gdur

1. 2. 3. 4. 5.

121.

oder nach Asdur nach Amoll nach Bdur nach Hdur

6. 7. 8. 9. 10.

von C nach Emoll von C nach Fis.

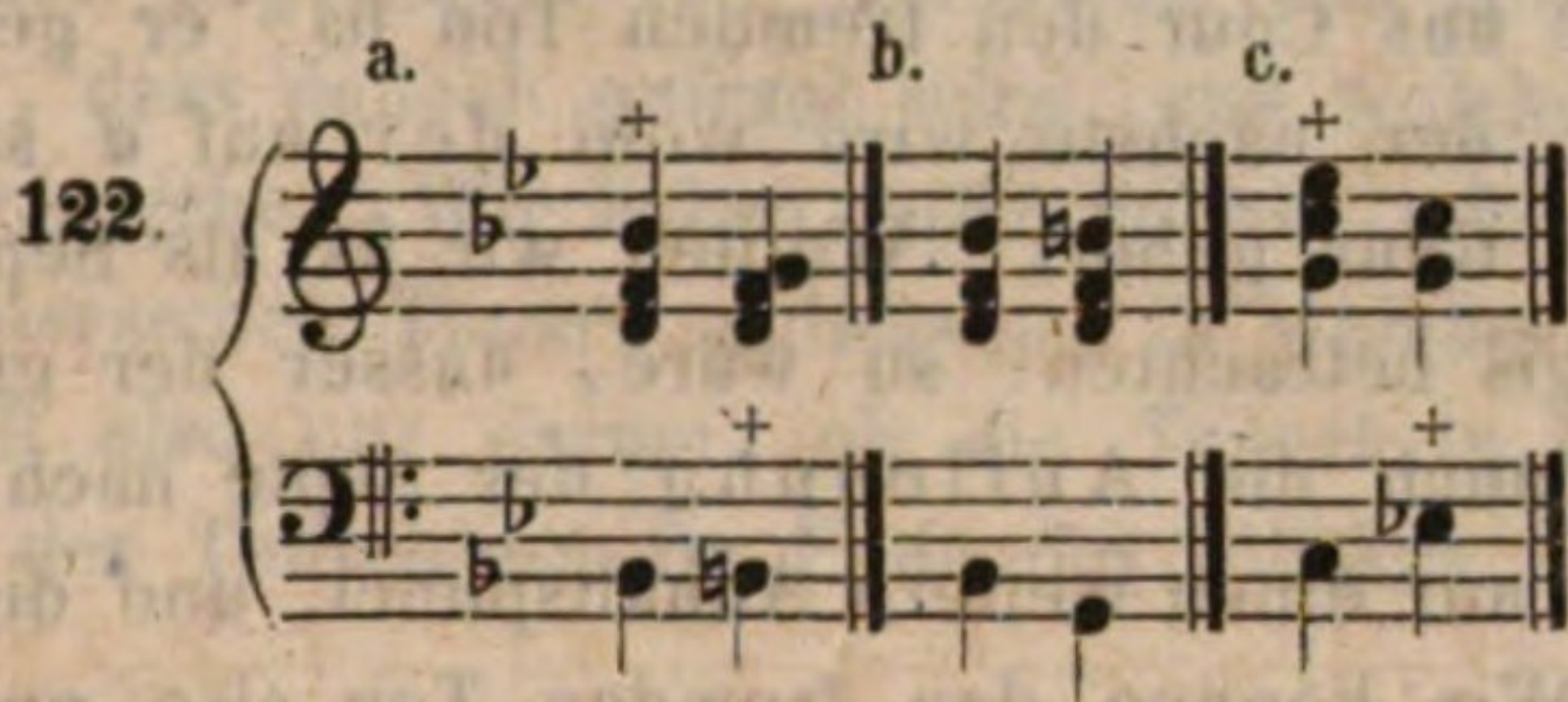
11. 12.

Bei 1 und 2 sind dieselben Modulationen, nur ist bei 2 eine andere Vorzeichnung. Da wir bisher kein anderes Modulationsmittel als den Dominanten-Vierklang kennen, so war uns derselbe, da wir nach Cis moduliren wollten, auf gis nothwendig, und wir benützten das vorhergehende c zum Dominanten-Vierklange als his, so wie wir dann auch die Quinte und Septe mit Vorzeichnungen von Kreuzen geschrieben sehen. Wir haben also c in his, ges in fis, es in dis verwechselt, und diess nennt man enharmonische Verwechslungen.

Der gemeinschaftliche Ton in 1 ist c; in 3 und 4 sind es e und g; in 5 und 6 — c; in 7 — g u. s. f., welche überall in derselben Stimme beibehalten sind. Bei 11, 12 sehen wir Modulationen mit Vermittlungs-Accorden, weil die gemeinschaftlichen Töne fehlen; bei 12 vermittelt enharmonischer Verwechslung.

Die Uebungen des Schülers haben sich nicht blos darauf zu beschränken, vorstehende Beispiele in allen Tonarten zu üben, sondern er beginne jede dieser Modulationen auch in den andern Lagen, und sehe stets darauf, die gemeinschaftlichen Töne in derselben Stimme zu lassen.

Letzteres ist desshalb von Nutzen, weil dadurch einem bisher unberührt gebliebenen Fehler gegen den reinen Satz gesteuert wird. Im nächsten Beispiele



hat der Sopran im ersten Viertel *be*, gleich darauf nimmt der Bass im zweiten Viertel *h*; dieses schnelle Erhöhen eines Tones (oder auch Vertiefen wie bei *c*), wenn die Erhöhung oder Vertiefung eine andere Stimme übernimmt, wie bei *a* und *c*, klingt herb und unerquicklich; man nennt es einen Queerstand; und wir wollen uns vor denselben hüten, besonders wenn die äussern Stimmen denselben machen. — Bei *b* und *a* hat zwar der Bass ebenfalls im ersten Viertel, wie der Sopran *be*, und doch ist *b* besser, weil die Oberstimme selbst die Erhöhung übernimmt, da das Gehör zunächst von der Oberstimme beansprucht wird.

§. 44. Anwendung der Modulation auf Begleitung der Melodien.

Bisher hatten wir bei unserer Begleitung nur eine Tonart im Auge, und zwar die Haupt-Tonart, jene nämlich, von welcher wir ausgingen und in welche wir wieder geschlossen haben. Wir besitzen jetzt aber das Mittel, in Neben-Tonarten zu moduliren, und wir theilen jetzt

§. 45. die Modulation als nothwendig oder willkührlich.

Zu den nothwendigen Modulationen haben wir Veranlassung, wenn in der Melodie ein Ton erscheint, welcher der Haupt-Tonart fremd ist, wenn z. B. in einem Stücke aus *Cdur* *fis*, *cis*, *gis*, *be* &c. vorkommt. Wir nehmen dann an, dass dieser fremde Ton einem Dominanten-Vierklange angehört.

Da aber dieser fremde Ton sowohl Grundton, als auch Terz, Quint oder Septe sein kann, so leitet uns der Grundsatz am Richtigsten, wenn wir diesen fremden Ton als denjenigen Dominanten-Vierklang gehörig betrachten, welcher der Haupt-Tonart am Nächsten liegt. Z. B. hier



sehen wir in einem Stücke aus Cdur den fremden Ton fis; er gehört einem Dominanten-Vierklange an; der nächste wird wohl der auf *d* sein, da er der nahegelegenen Tonart Gdur gehört. Wollten wir fis als Septe des Dominanten-Vierklanges auf *gis* betrachten, so wäre, ausser der grossen Entfernung von der Tonart, auch die Auflösung der Septe nach *g*, falsch, und wir kommen hiedurch auf einen weitem Anhaltspunct, und diess ist die richtige Auflösung. Wir können den fremden Ton also nur dann als Septe nehmen, wenn er sich abwärts, und als Terze nur dann, wenn er sich aufwärts auflöst. Bei der Quinte, da dieselbe einer doppelten Auflösung fähig ist, wird hauptsächlich die Nähe oder Entfernung der neuen Tonart entscheiden. Wollen wir in vorstehender Melodie fis als Quinte benützen, so werden wir uns dadurch nach Emoll geführt sehen, z. B.



Bei *a* erscheint der Cdur-Dreiklang mit doppelter Terz; es geschieht diess desshalb, damit der übermässige Secunden-Sprung vermieden wird, welcher entstünde, wenn der Tenor von *c* nach *dis* ginge, wie bei *b*. Ebenso erscheint Emoll mit doppelter Terz, erstens weil der Alt *a*, als die kleine Septe sich abwärts auflöst, und weil er im entgegengesetzten Falle, zweitens mit dem Tenore Quinten-Parallelen, $\begin{matrix} a & h \\ dis & e \end{matrix}$ machen würde, wie bei *b*.

Ob nun überhaupt die Benützung dieses fis als Quinte des Dominanten-Vierklanges gerathen ist, das kommt auf die Fortsetzung der Melodie an, ob dieselbe es gestattet oder nicht, ob sie in Zusammenhang zu bringen ist, oder nicht.

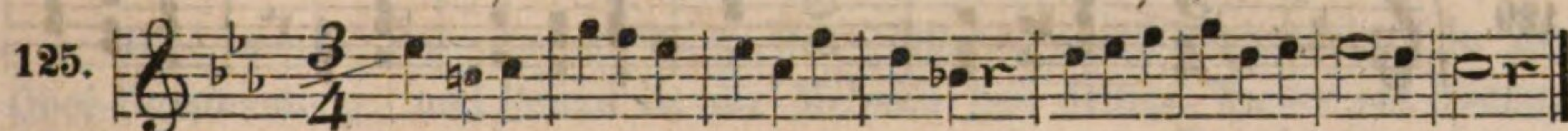
Die willkürlichen Modulationen haben ihr Feld namentlich auf dem Grunde der Mehrdeutigkeit, und diese muss dem Schüler in mehr als einer Hinsicht wichtig und erfolgreich erscheinen. Durch die Mehrdeutigkeit, durch die wohlverstandene, mit Geschmack und Verstand angewandte Mehrdeutigkeit kommt Interesse und wohlthuende, ja oft entzückende Abwechslung und belebende Frische in die Harmonie,

wenn sie schon berührte Bizarrerie und geschmacklose und überladene Gesuchtheit weislich und sichtlich vermeidet. Es sind dem Schüler bisher Anhaltspunkte hiefür genug gegeben; er vergesse sie nicht, ebenso wenig, als dass er sich einer peinlichen Aengstlichkeit überlasse. Wenn er einmal einen zu grossen Seitensprung gemacht hat, so wird er beim Spielen seine Arbeit finden, dass sichs meistentheils rächt; denn es geht entweder ohne oder nur mit schlechtem Zusammenhang, oder gar nicht weiter.

Bei der Begleitung von Melodien mit Modulationen ist zu allererst nothwendig, dass danach gefragt wird, aus welcher Tonart, Dur oder Moll, das Tonstück gehe. Wir haben vorläufig nur mit solchen Uebungen zu thun, welche in derselben Tonart schliessen, in welcher sie begonnen haben. Es handelt sich also nur darum, ob die Tonart in Dur oder Moll steht, und diess wird der Tonschluss am Ende des Stückes, die Cadenz, bestimmen.

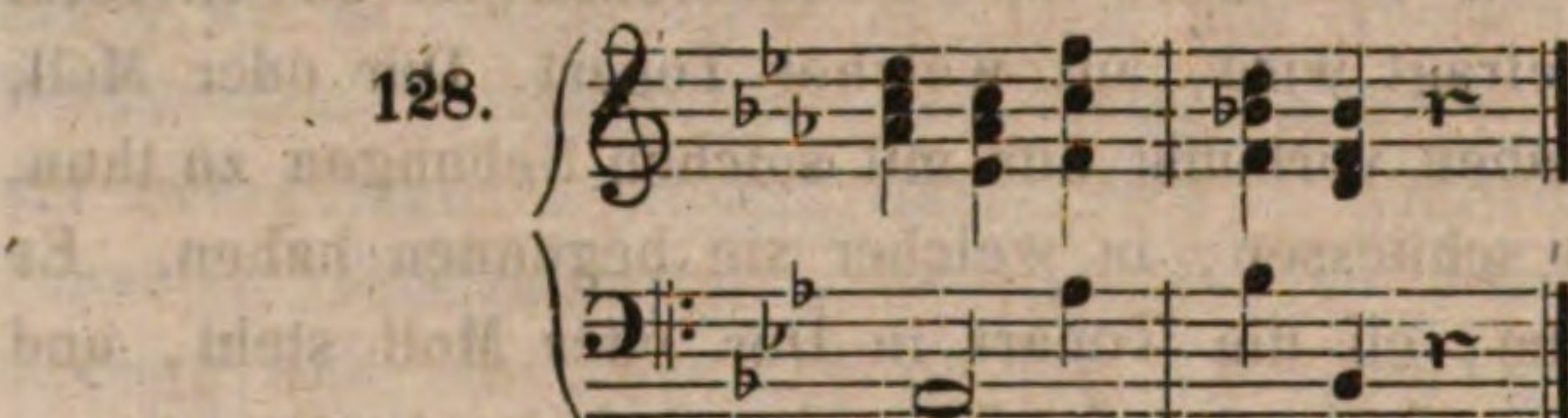
§. 46.

Wir haben als Anhaltspunkt zu nothwendigen Modulationen die fremden Töne bezeichnet. Nun gibt es aber Melodien, die eine Modulation nothwendig machen, ohne dass dieselbe durch irgend einen fremden Ton angedeutet ist, wobei man aber gleichwohl durch irgend einen nachfolgenden Ton auf die Nothwendigkeit stösst, zu moduliren. Z. B.





oder es könnte diese Modulation durch die Mehrdeutigkeit auf folgende Weise vorbereitet werden,



wobei die beiden ersten Viertel des dritten Tactes als Asdur gehörig betrachtet sind, und das dritte cadenzartig benützt ist, und so zu der Halb-Cadenz einleitet. Die Fortsetzung dieser Melodie lässt nun verschiedene Harmonieen zu. Die beste aber wird sein, da die Halb-Cadenz auf Esdur hinweist, wenn wir auch völlig zuerst dorthin gehen und dann erst wieder nach Cmoll zu kommen trachten; z. B.:

129.

2 6 6
4

3 4 8 6 7
3 4 3 4 3 4

oder wir könnten auch nach der Mehrdeutigkeit schon im fünften Tacte uns zur Modulation nach Cmoll anschicken, z. B.:

130.

4 8 6 8 5 3 6 7 8
3 4 4 — 4 4 4

§. 47.

Es kann die Modulation aber auch ohne sichtlichen fremden Ton nothwendig werden, z. B. bei Cadenzen, welche etwa in der Mitte eines Stückes in die Ober-Dominante oder sonst schliessen.

a.

131.

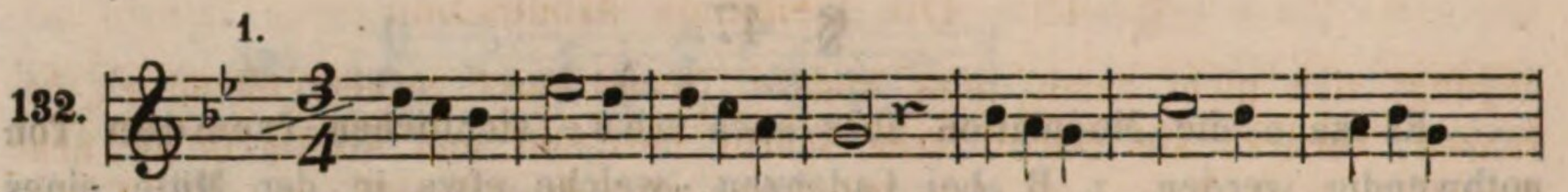
b.

Hier macht im vierten Tacte die Melodie einen Ganzschluss in die Ober-Dominante g, und hiezu ist die Melodie des dritten Tactes als Cadenz benützt, ohne dass erstere einen fremden Ton bietet. Nach der Mehrdeutigkeit kann der sechste Tact auch so wie bei b behandelt werden.

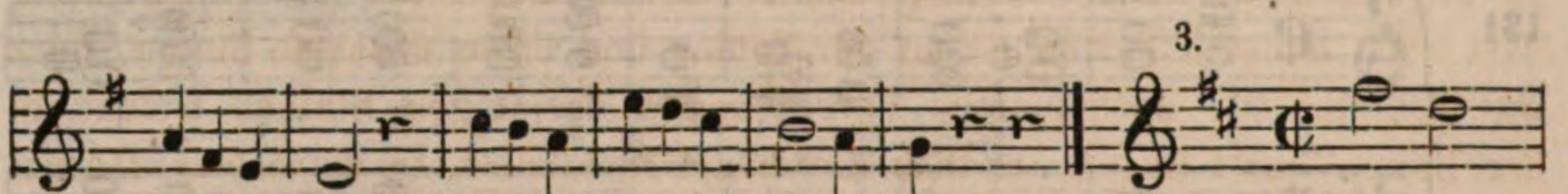
Bei der Bearbeitung folgender Melodien ist also Folgendes zu beobachten:

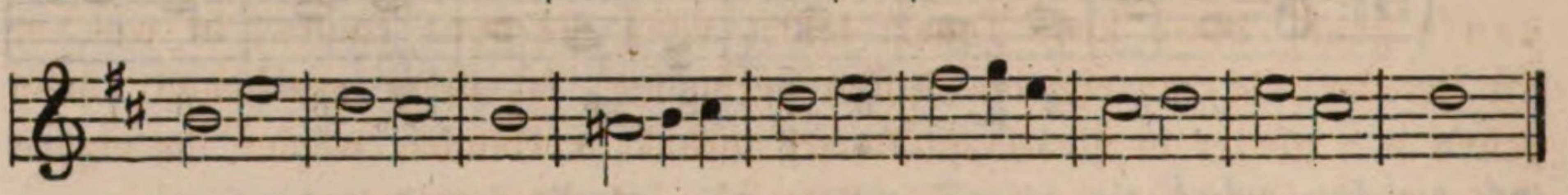
- 1) in welcher Tonart die Melodie steht, und dieselbe durch möglichst längeres Verbleiben von Anfang festzustellen;
- 2) ob fremde Töne, also nothwendige Modulationen vorkommen;
- 3) ob nothwendige Modulationen enthalten sind ohne fremde Töne, bemerkbar an später folgenden fremden Tönen;
- 4) ob nothwendige Modulationen auch ohne später folgende fremde Töne, in Mitte der Stücke, bei Cadenzen in andern Tonarten vorkommen;
- 5) willkührliche Modulationen, auf Grund der Mehrdeutigkeit, mit steter Hinsicht auf die Dominanten-Verhältnisse, anzuwenden;
- 6) nach jeder Cadenz, welche etwa in der Mitte vorkommt, auf das Ende des nächsten Satzes zu sehen, damit die Anordnung zur Modulation rechtzeitig getroffen werden kann, und der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden nicht leidet;
- 7) sind die versetzten Accorde auch hier anzuwenden.

1.

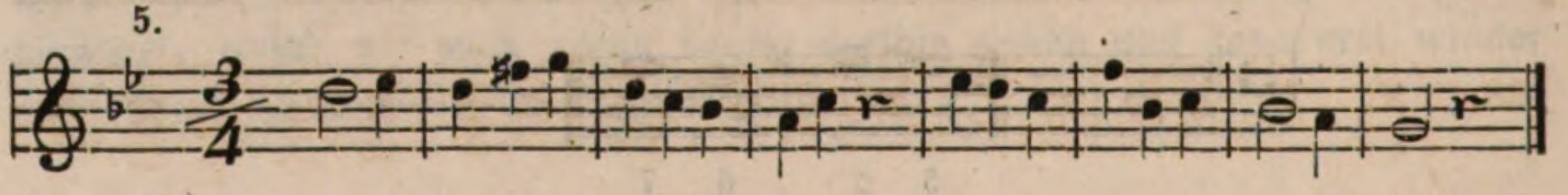
132. 

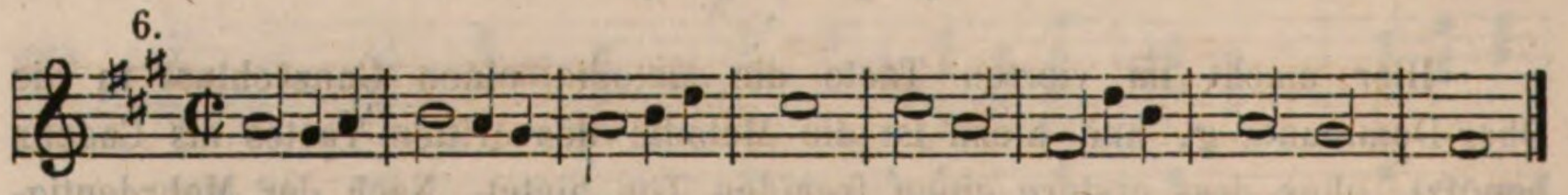
2. 

3. 

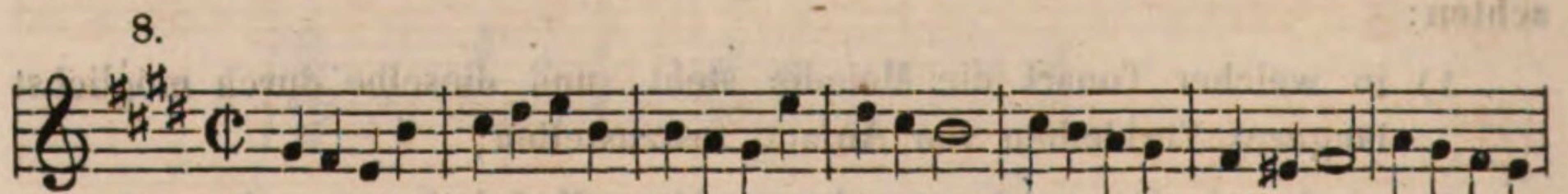
4. 

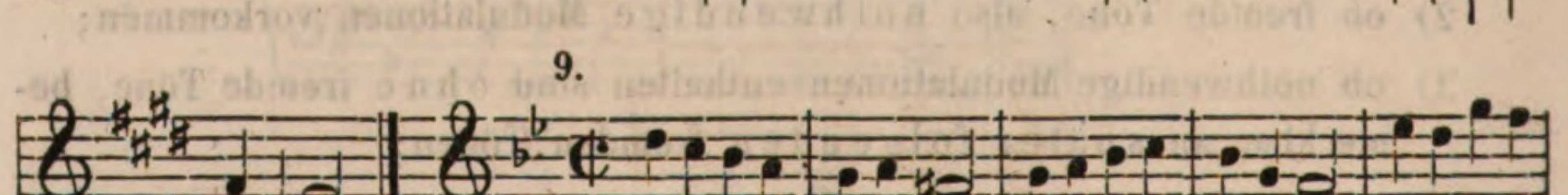
5. 

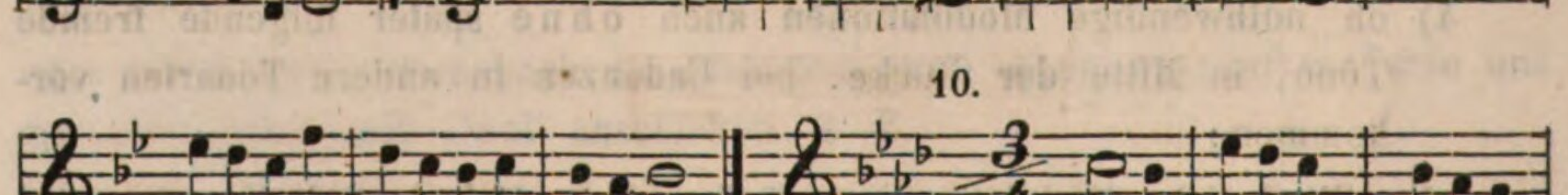
6. 

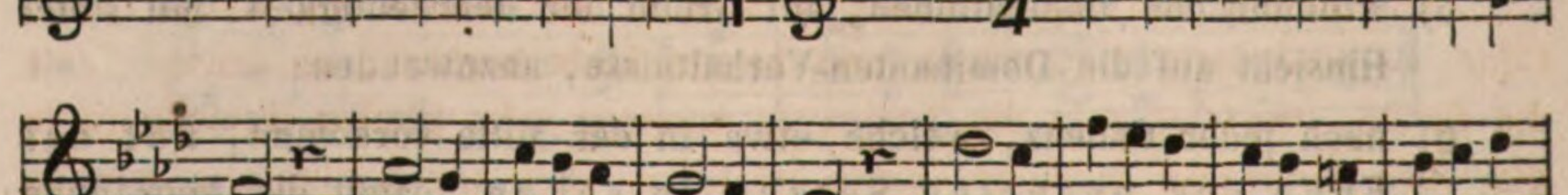
7. 

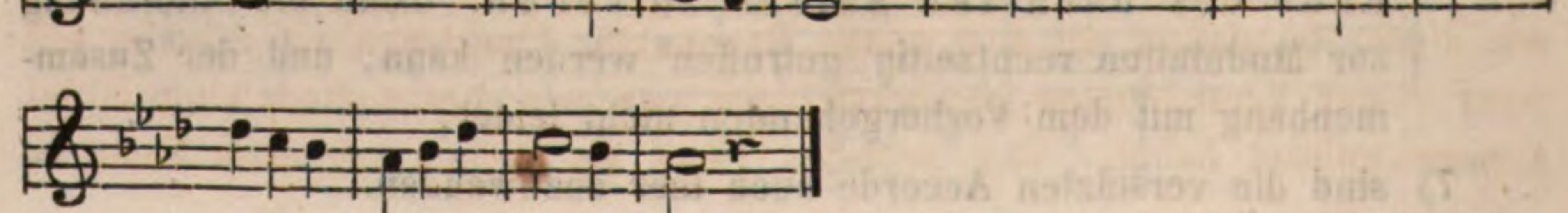
8. 

9. 

10. 







§. 48. Die bleibende Modulation

begnügt sich nicht damit, eine andere Tonart bloss vorübergehend zu berühren, sondern sie macht ihren Schritt bestimmt und kräftig in die neue Tonart und verharret in derselben eine Zeit lang, und wendet sich erst dann wieder zurück in die Haupt-Tonart.

Da uns die Formen der Tonstücke ein noch unbesprochenes Feld sind, so begnügen wir uns vorläufig damit, unsere Uebungen so einzurichten, dass nach einigem Festhalten an der Tonica und ihren nächsten Stufen, oder was dasselbe ist, nach einigen Verbindungen derjenigen Stufen, welche in der Haupt-Tonart liegen, endlich die Haupt-Modulation in die Ober-Dominante geht. Diese neue Tonart bildet dann die neue Tonica, in welcher wir wieder die ihr eigenen Stufen verbinden; ist diess geschehen, dann gehen wir wieder in die Haupt-Tonart zurück, verbinden wieder ihr eigene Stufen und schliessen dann. Ein Beispiel wird diess erläutern.

Wir setzen zuerst die Stufen, ohne verbindenden Accord, her.

Modulation mit Cadenz. Bleiben in der

133.

Ober-Dominant. Cadenz. Zurück in die Haupt-Tonart.

Die ersten vier Tacte bewegen sich in den Stufen der Haupt-Tonart Cdur; es sind darin die sechste und zweite Stufe berührt; im dritten Tacte die fünfte, um wieder in die Tonica zu kommen. Im fünften Tacte wird in die Ober-Dominante modulirt; diese ist Gdur. Bei der Ausführung werden wir diese Modulation mit dem neuen Dominanten-Vierklange auf d, oder mit einer seiner Versetzungen bewerkstelligen, da wir dieses Modulationsmittel kennen gelernt haben. Vom sechsten Tacte an bleiben wir neun Tacte in

der neuen Tonart, in welcher im fünfzehnten und sechszehnten Tacte die Cadenz schliesst. Es sind darin die sechste, zweite und fünfte Stufe zu Gdur berührt. Dann wird wieder zurück nach Cdur modulirt, dabei die sechste und zweite Stufe verbunden und in die Haupt-Tonart geschlossen.

Bei der Ausführung verbinden wir die Stufen alle durch den Dominanten-Vierklang oder durch diejenigen Versetzungen desselben, welche uns am Nächsten liegen, z. B.: im ersten Tacte ist die Paralell-Tonart Amoll nach Cdur genommen. Wir verbinden nun Amoll mit Cdur durch den Dominanten-Vierklang auf e, denn dieser bringt uns nach Amoll; die zweite Versetzung liegt uns am Nächsten. Mit diesem Amoll ist dominantisch Dmoll zusammengehängt; nach Dmoll bringt uns unser Modulationsmittel, der Dominanten-Vierklang auf a, oder eine Versetzung, und auf diese Weise verbinden wir nun die oben einfach hingestellten Stufen, wie es folgende Ausführung zeigt.

134.

3 6# 5 4# 6 6# 4 4# 6 6 3 — 4# 6 6
4 2 4 2 5 2
3

6 7 8 6# 5 4# 6 # — 6 6# # — 6 4#
4 # 3 2 4 # 2

6 6 # — 8 8 6 3 6# 5 4# 6 6 3 2
5 8 7 5 4# 2 5

6 7 8# 4# 6 6 3 7 8
2 5

Im zweiten und eilften Tacte ist der Quart-Sext-Accord angewendet nach der Weise, wie wir früher umständlicher erörtert haben. Wir kommen dadurch bequem in die Terzlage desselben Dreiklangles, und gewinnen auch in rhythmischer Beziehung, wir erzielen eine raschere, den andern Tacten gleichere Bewegung. Ebenso sind stets die am Nächsten liegenden Versetzungen gewählt.

Es kann nun die Selbstthätigkeit des Schülers sehr wohl in Anspruch genommen werden, wenn er versucht, auf gleiche Weise derartige Stufenverbindungen in den verschiedenen Tonarten zu fertigen. Er sehe in Beziehung auf Form darauf, dass er vor der Modulation vier oder acht Tacte, in der neuen Tonart ebenso viel, und zum Rückkehren ebenfalls so viel beanspruche.

In Beziehung auf den Zusammenhang übersehe er nicht, was darüber im einschlägigen §. gesagt wurde, und sehe darauf, dass ein gefälliger Gang und Gesang in die Oberstimme komme.

Es mag hier noch ein Beispiel folgen, in welchem, wie im vorigen, bemerkbar wird, dass ein öfteres Zurückkehren während des Satzes in die Tonica, vorstehend im 13. und 22. Tacte der Fall ist, jederzeit Gelegenheit zu wieder anderen Verbindungen gibt.

Cadenz.

135.

Cadenz.

136.

5 6 $\sharp$ 8. 4 3 6 $\sharp$ 8 7 3 7 8 6 $\sharp$ 3 6 $\sharp$
 4 3 $\flat$ 4 3 3 $\sharp$ 4 4
 3 3 3 3

5 6 4 $\sharp$ 4 $\sharp$ 6 7 8 3 6 $\sharp$ 5 4 $\sharp$ 6 6 5 6 3 6 4 $\sharp$ 6 6 4 —
 3 $\sharp$ 5 2 3 $\sharp$ 4 3 4 2 5 5 5 5 2 3 7

8 3 2 6 — 3 6 $\sharp$ 5 4 $\sharp$ 6 — 3 6 7 8
 5 $\flat$ 4 2 5 $\flat$ 3

Im vorstehenden und vorhergehenden Beispiele sehen wir öfters in der Ausführung die Melodie verändert. Diess geschah, um mit einer angenehmeren Führung der Oberstimme in den nächsten Accord einzuleiten, wie z. B. im 10. Tacte vorstehend.

Der Schüler bearbeite solche Verbindungen in verschiedenen Tonarten auf die angegebene Art.

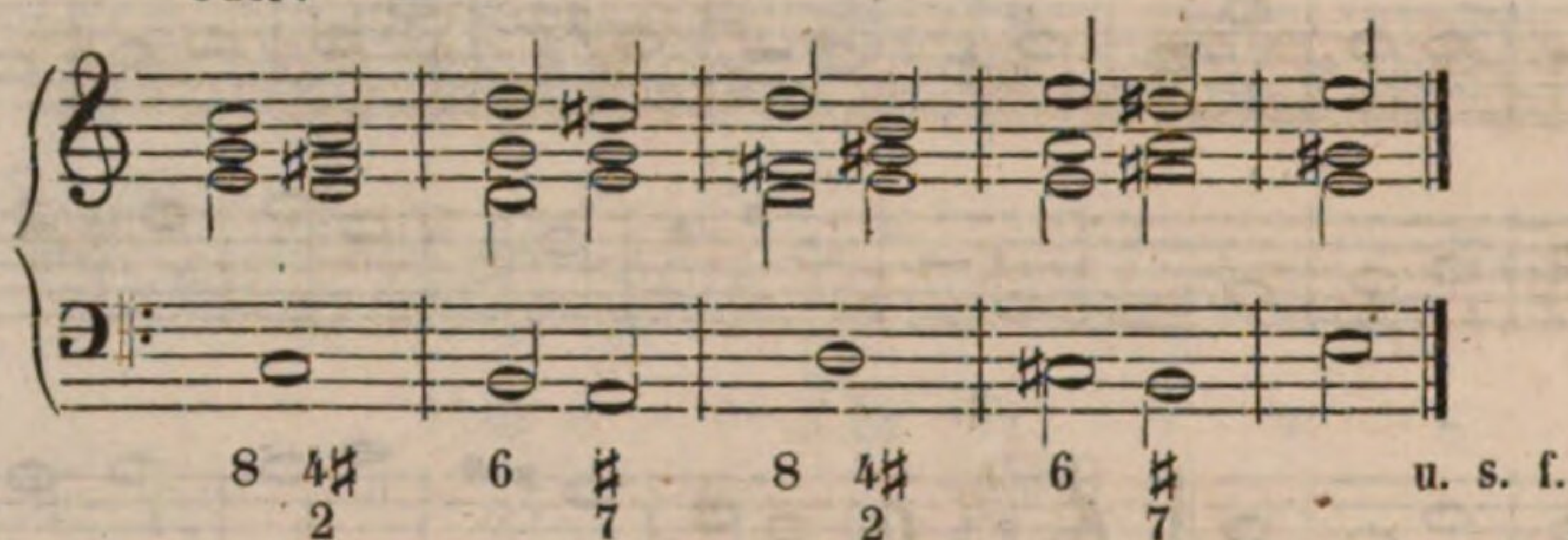
Melodien-Beispiele mit bleibenden Modulationen:

1.

137.

2.

Oder:



Auch diese Modulationsgänge setze der Schüler fort bis wieder nach Cdur, und übe und merke sich dieselben wohl. Nebst dem innern, dominantischen Zusammenhange finden wir auch in diesen Verbindungen den äussern, die gemeinschaftlichen Töne.

Wie die Verbindungen der Ober-Dominanten, so können wir durch unser Modulationsmittel auch die

Verbindungen der Unter-Dominanten

bewerkstelligen; z. B.

140.

a. b.

3 — 8 7b 3 — 8 7b u. s. f. 3 4 6 5b
8 7b 7b 2 —

3 2 6 5b 3 2 6 5b u. s. f.

In beiden Modulationsgängen sehen wir dieselben Melodie-Motive; nur bei a Dominanten-Vierklänge, bei b aber die dritte Versetzung, als sehr nahe liegend, angewendet. — Die Fortsetzung und Uebung im Spielen so wie das Aufsuchen etwaiger anderer Motive, bleibt Aufgabe des Schülers.

§. 50.

Auf gleiche Weise können wir bei dem Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne die Stufen der Dur-Scala verbinden; z. B.

141.

oder dasselbe mit Versetzungen:

oder mit Secund-Accorden

142.

6
4
3

u. s. f.

u. s. f.

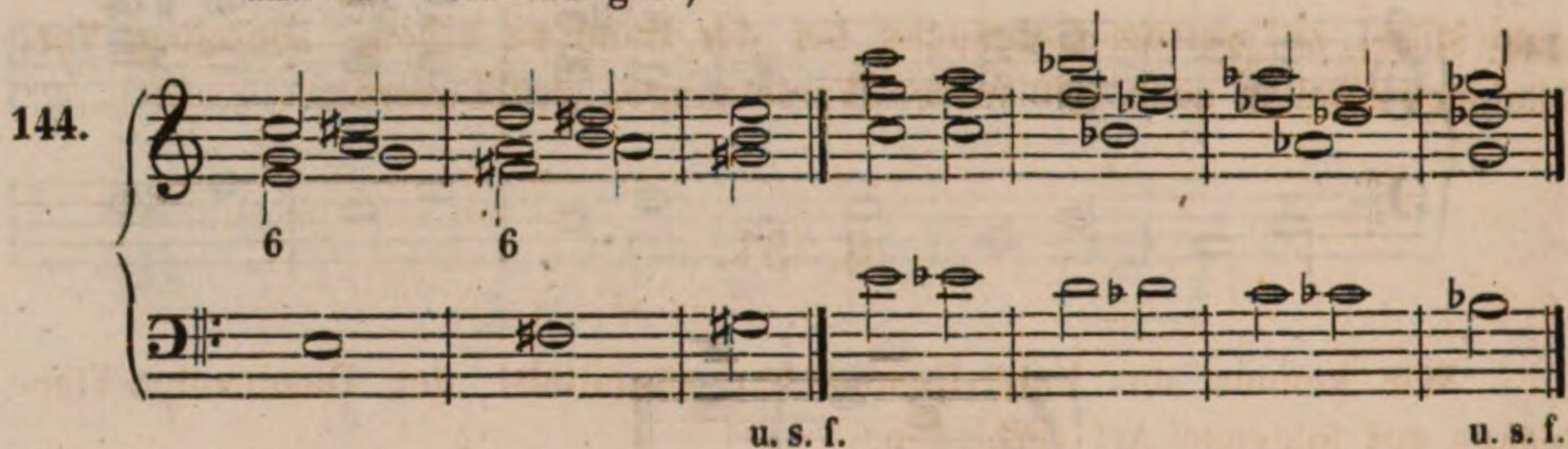
Ebenso immer einen ganzen Ton auf- oder abwärts,

143.

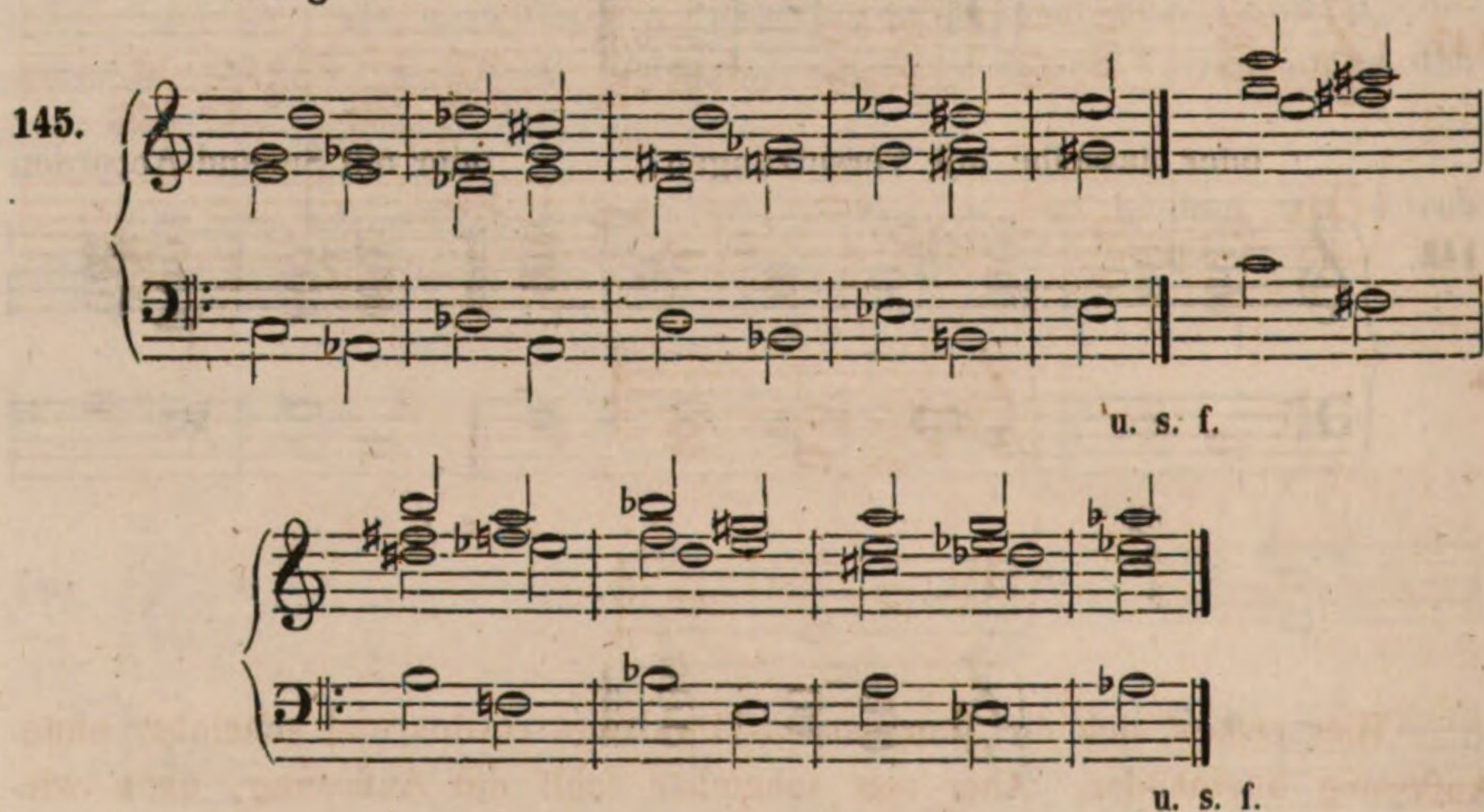
u. s. f.

u. s. f.

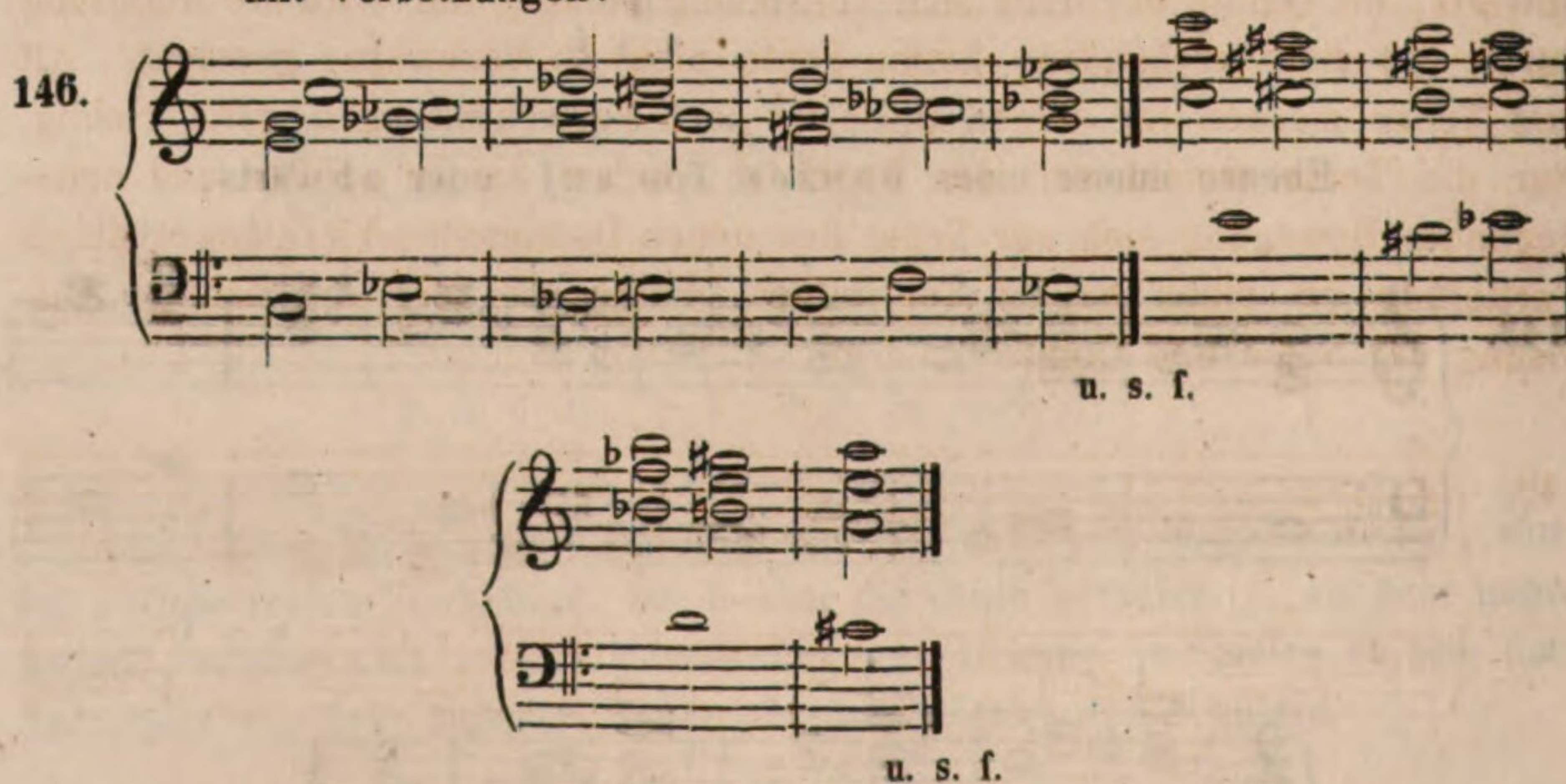
und mit Versetzungen,

144. 

auf gleiche Weise einen halben Ton auf- oder abwärts:

145. 

mit Versetzungen:

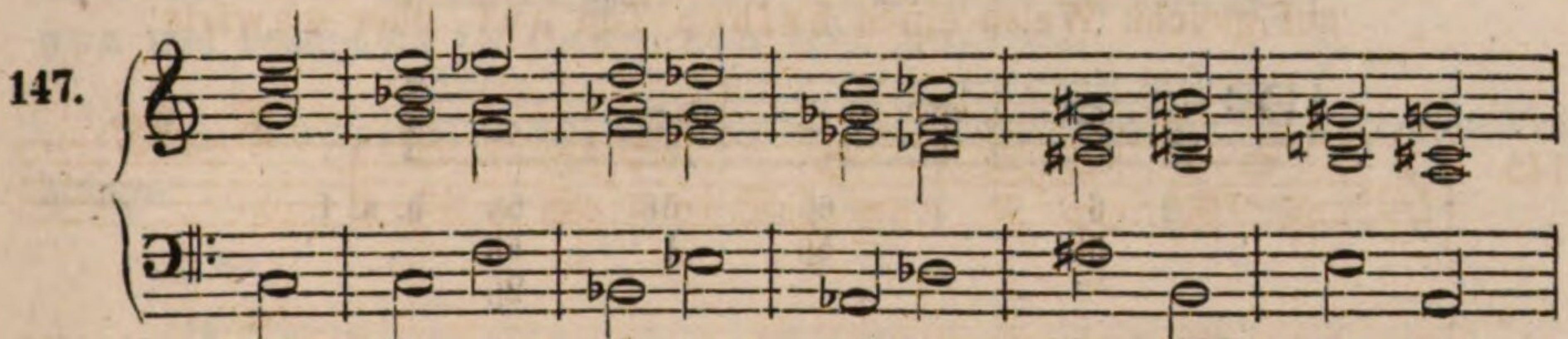
146. 

Zu allen diesen Modulationsgängen muss die Bemerkung gemacht werden, dass sie nicht in dieser Ausdehnung im Praktischen angewendet werden, denn diess wäre unschön, weil eine entsetzliche Langweiligkeit und unausstehlich schülerhafte Eingebläutheit entstünde. Sie stehen hier und sollen

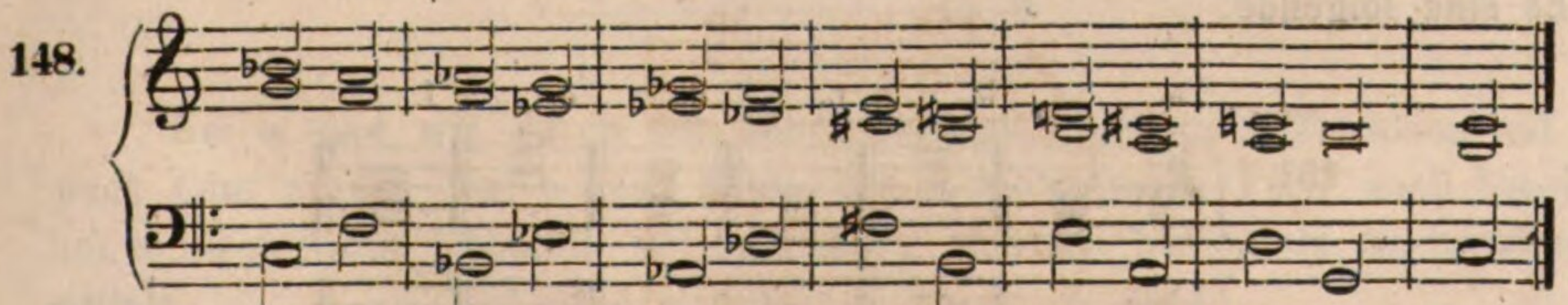
bis zu Ende geführt werden der Uebung des Lernenden wegen, um sie als gute Mittel zu weisem Gebrauche bei der Hand zu haben. Dieselben Verbindungen sollen auch mit andern Versetzungen geübt werden.

§. 51.

Wir können die Unter-Dominanten mittelst der Dominanten-Vierklänge auf folgende Art verbinden:



Hier reihen sich die Dominanten-Vierklänge rastlos und scheinbar ohne Auflösung aneinander. Aber nur scheinbar fehlt die Auflösung, denn wir bemerken, dass die Septe eines jeden Dominanten-Vierklanges sich richtig abwärts, die Quinte ebenfalls sich vollständig auflöst, nur wird die Auflösung durch die stets vorhandene kleine Septe nicht so bemerkbar gemacht. Alt und Tenor machen im obigen Beispiele ihre Fortschreitungen ganz richtig. Nur die Terze weicht von der Regel ab, indem sie in sanfter und nahe- liegender Bewegung sich zur Septe des neuen Dominanten-Vierklanges durch Vertiefung um einen halben Ton bildet. Folgendes zeigt die richtige Auflösung der Septe und Quinte.



Dasselbe übe der Schüler mit Versetzungen, und setze es den ganzen Kreis der Tonarten hindurch fort, bis er wieder in Cdur ankommt, z. B.

149.

6 2 6 2b u. s. f. 4 7b 4 7b 4 u. s. f.
5 5b 3 3b 3

2 6 2 6b 6b 6b u. s. f.
5b 5b 4 5b 2b

§. 52. Andere Sept-Accorde.

Lassen wir bei den Verbindungen der Unter-Dominanten in Nro. 147 die Versetzungszeichen weg, spielen sie ohne die vorgezeichneten be, also nur mit jenen Tönen, welche in der Tonart liegen, so erhalten wir neue Gebilde von Sept-Accorden, welche sich so darstellen.

150.

3 7 7 7 7 7 7 8

In dieser Reihe von Sept-Accorden findet sich kein Dominanten-Vierklang bis zum Schlusse. Wir finden in diesen Sequenzen Sept-Accorde, welche uns bisher in Beziehung auf ihre Bestandtheile fremd geblieben sind. Es sind folgende:

a. b. c. d. e. f.

151.

Der Sept-Accord

bei a und b hat die grosse Terz, grosse Quint, grosse Sept;
 „ c „ „ kleine „ kleine „ kleine „

§. 53.

Wie der Dominanten-Vierklang, so haben auch diese Sept-Accorde ihre drei Versetzungen. Z. B.:

153.

7 6 4 2 7 6 4 2 7 6 4 2 7
5 3 5 3 5 3

6 4 2 7 6 4 2 7 6 4 2
5 3 5 3 5 3

Zu Cadenzen sind diese Sept-Accorde, oder auch mit Auswahl einige ihrer Versetzungen, sehr gut zu gebrauchen, darunter vorzüglich jene, deren Auflösungen in den Dominanten-Drei- oder Vierklang führen, z. B.:

154.

8 6 3 7 8 8 6 3 8 8 7 7
5 7 5 7

8 8 7 6 # 7 8 3 7 7 8 8 7 6 7

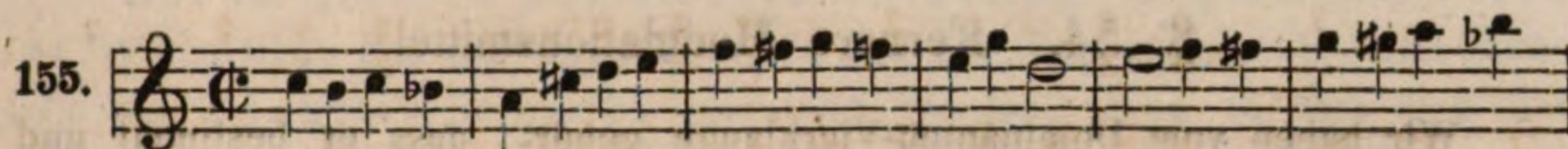
3 7 8 6 7 8 7 6 7 8 6 7 7 3
4

Diese Cadenzen beachte der Schüler wohl und merke sich die Melodien, bei welchen die neuen Sept-Accorde oder deren Versetzungen angewandt sind.

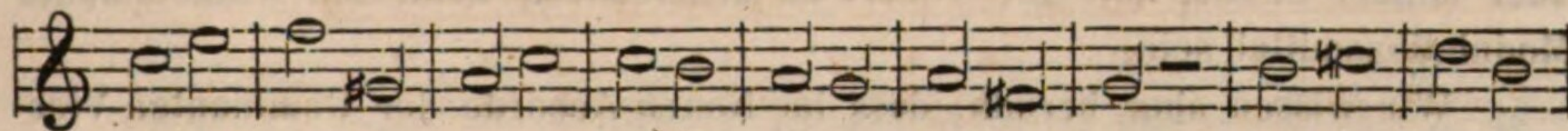
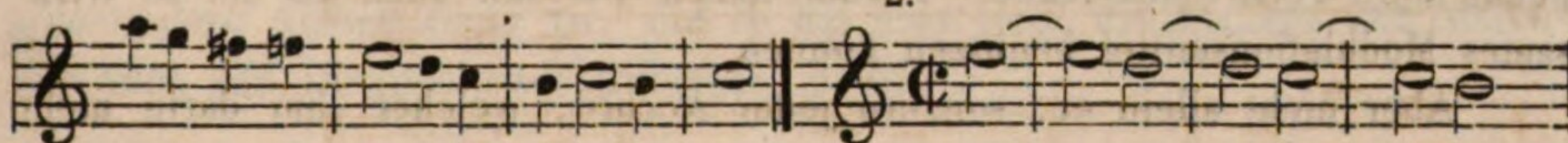
Folgende Melodien sollen nun Gelegenheit geben, das was wir bisher über Modulation gehört haben, in Anwendung zu bringen.

Hiebei sei wiederholt, was vor Nro. 132 gesagt wurde, und besonders auf den innern Zusammenhang hingewiesen.

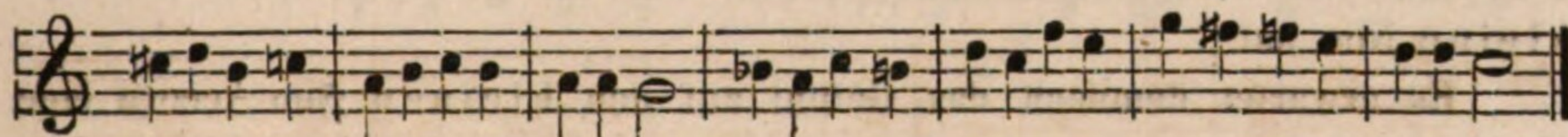
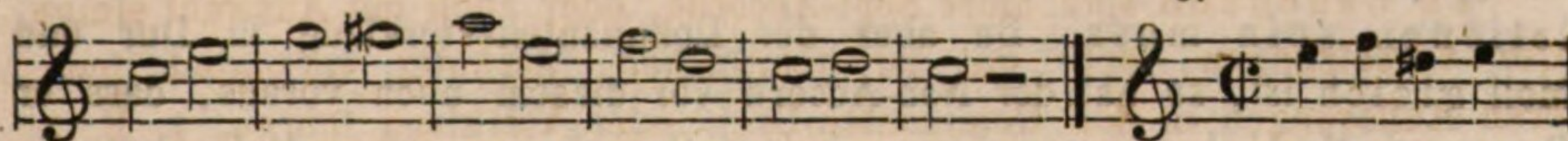
1.



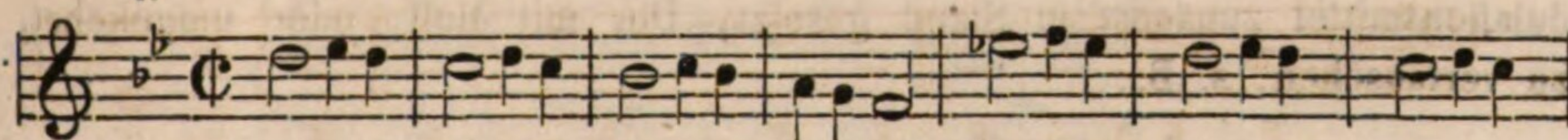
2.



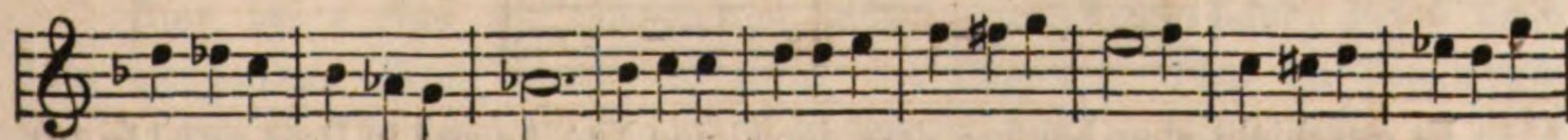
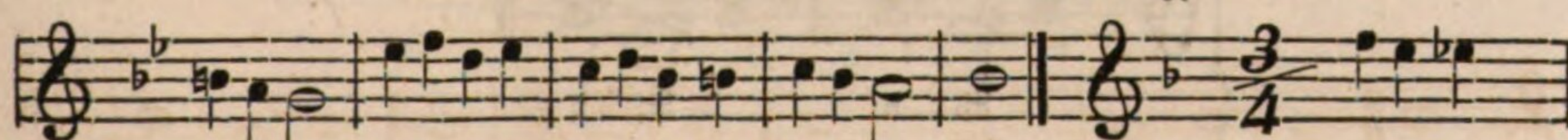
3.



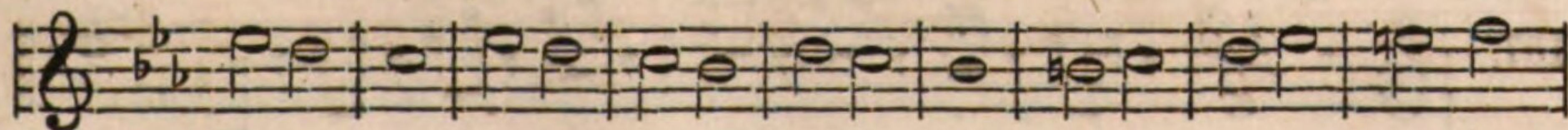
4.



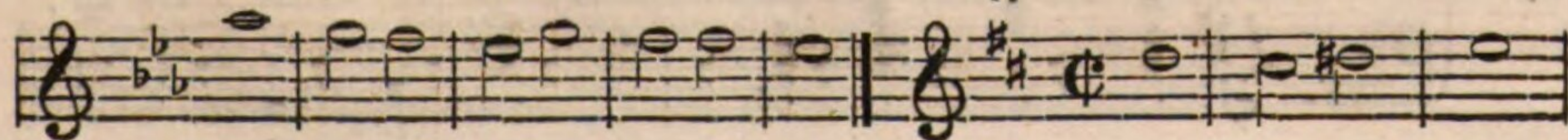
5.

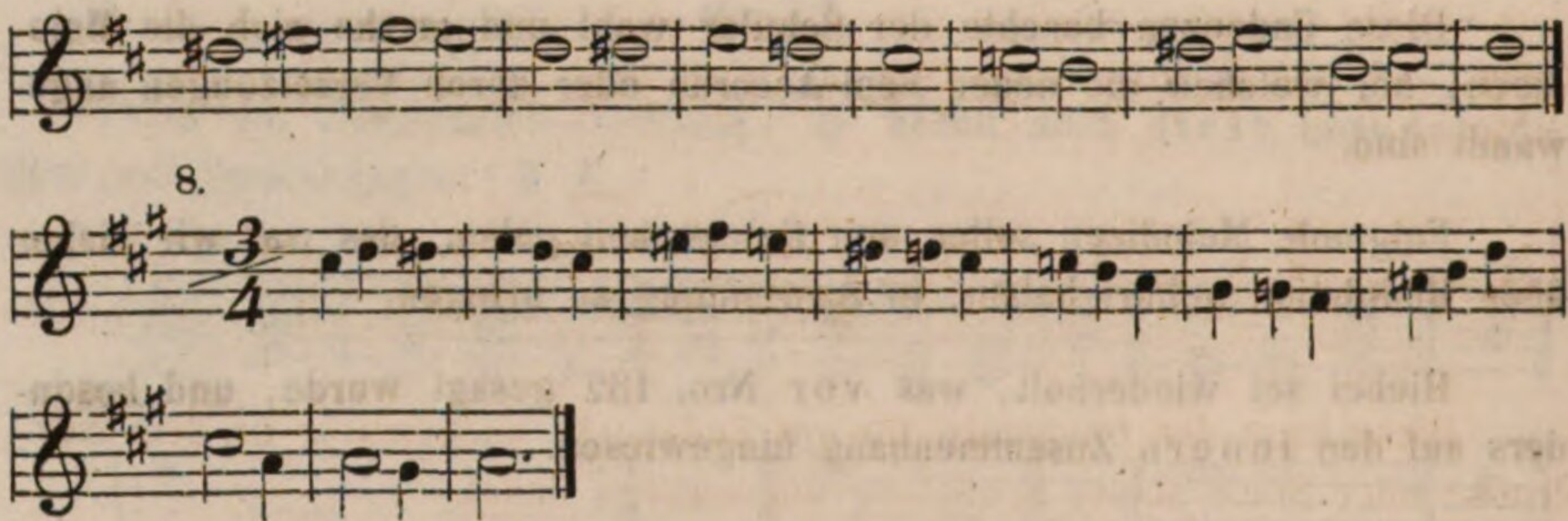


6.



7.





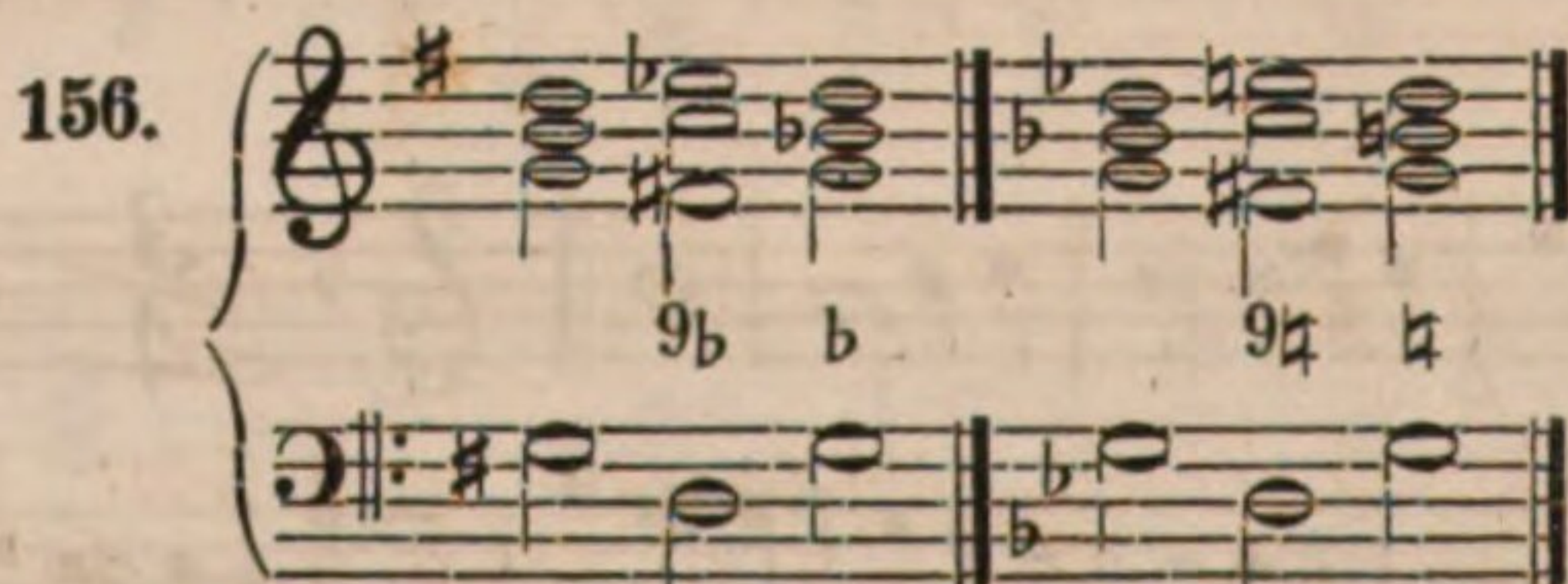
§. 54. Fernere Modulationsmittel.

Wir haben vom Dominanten-Vierklange gehört, dass er bestimmt und genau eine Tonart bezeichne. Darum haben wir ihn auch als ein so wirksames Modulationsmittel benutzen können.

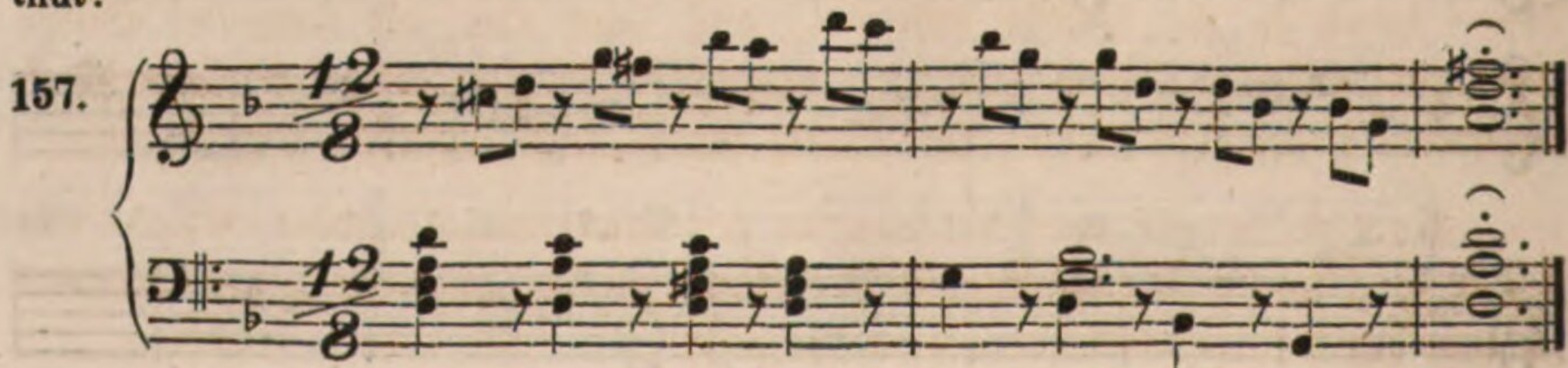
Aber nicht allein er, sondern jeder Accord, welcher ihm darin mehr oder minder ähnlich ist, die Tonart zu bezeichnen, kann ein willkommenes Modulationsmittel sein.

Wir wissen aber bereits, dass im Nonen-Accorde der Dominanten-Vierklang enthalten ist, und schon desshalb ein kräftiges Mittel zu Modulationen sein muss. Da aber der Dominanten-Vierklang in Dur und Moll gleich ist, so hat der Non-Accord vor diesem noch voraus, dass er Dur und Moll bestimmen kann, indem Dur die grosse, Moll aber die kleine Non hat.

Es erwartet demnach das Gefühl auf den kleinen Non-Accord eine Moll-, auf den grossen eine Dur-Tonart; und wir sind durch dieses Modulationsmittel zunächst in Stand gesetzt, Dur mit Moll, oder umgekehrt, zu vertauschen, z. B.:



Es geschieht aber häufig, dass der kleine Non-Accord in Dur schliesst, so wie oft Tonstücke, welche ganz in Moll stehen, in Dur schliessen, wie diess unter vielen Beispielen Mozart im Lachrymosa, Domine seines Requiem thut:





Diess kann der Componist für gut finden, je nachdem er es dem Ausdrucke oder Sinne seiner Schöpfung angemessen findet.

Der im grossen Non-Accord enthaltene Septimen-Accord (es ist derselbe, den wir unter Nro. 150 auf h gefunden haben), kann ebenfalls als Modulationsmittel gebraucht werden, denn in ihm sind die Terz und Septe des Non-Accordes enthalten. Jedoch lassen seine Töne auch eine andere Ausweichung zu, und er hat also nicht das Sichere des Nonen-Accordes und Dominanten-Vierklanges, z. B.

158. a. b. c. d. e.

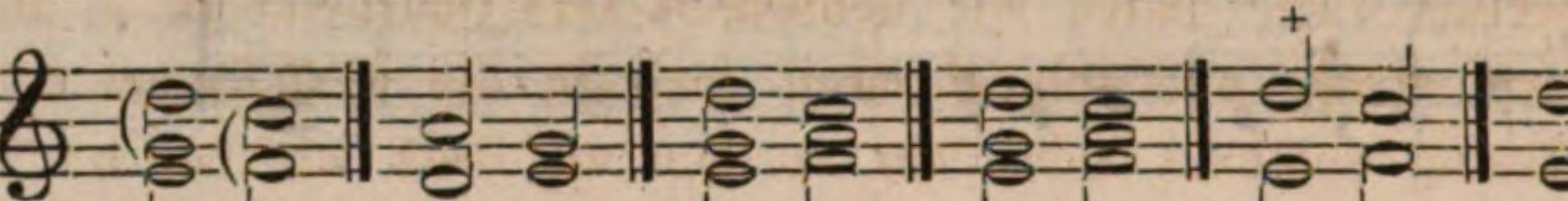
f.

3 7 5 7 5 7 5 3 4 6 4

3 3 3 3 3 3 3 3

Hier bei a sind wir mit diesem Sept-Accorde nach Gdur, bei c nach Fdur gegangen. In a sehen wir Gdur mit doppelter Terz im Einklange. Wir haben den Tenor von a nach h schreiten lassen, denn wäre er nach g gegangen, so hätte er mit dem Discant die Quinten-Fortschreitungen $\begin{smallmatrix} e & d \\ a & g \end{smallmatrix}$ gemacht; diese können aber auch wie bei b vermieden werden, indem der Tenor herab in die Quinte schreitet, und Gdur also mit doppelter Quinte erscheint; dasselbe bei c. Bei den übrigen Beispielen sehen wir die hiezu besonders geschickte zweite Versetzung dieses Sept-Accordes angewendet.

Bei f sehen wir zwei Auflösungen des Terz-Quart-Accordes, welche von denen in d und e in zweifacher Beziehung abweichen, wir sehen den auf be und auf f folgendermassen sich lösen:

159. 

Bei a tritt der Alt von g nach f, und macht die vorstehend berührten Quinten-Fortschreitungen. Da sie aber in einer Mittelstimme, dem Alt, vorkommen, und der sehr nahe liegende Tenor ebenfalls in dasselbe f tritt, so bemerkt sie das Ohr nicht nur nicht, sondern diese Auflösung ist sogar noch viel weicher und angenehmer, als die hart klingende Octave in d.

Anders verhält es sich mit dieser Auflösung in getheilter Harmonie, wo die Stimmen nicht in dieselbe Tonstufe zusammentreten, wie bei e; hier sind die Quinten bemerkbar, und es wird besser sein, wenn sie der Schüler vermeidet, wie bei f.

Vorstehend unter b sehen wir die abweichende Auflösung des Terz-Quart-Accordes sogleich in die Tonica. Sie macht sich sehr gut und hat den Ausdruck grossen Ernstes und kräftiger Bedeutsamkeit. Ihre Rechtfertigung mag sie vielleicht finden in der analogen Auflösung mit ihrem Grund-Accorde, dem Non-Accord.

Harmoniegänge lassen sich mit Hilfe dieses Terz-Quart-Accordes auf folgende Weise in ihren verschiedenen Auflösungen bilden:

160. a. b.

The image shows a musical score for exercise 160, consisting of two systems. Each system has a piano part (treble clef) and an organ part (bass clef). The piano part includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The organ part includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Below the organ part, there are figured bass notations. The first system is labeled 'a.' and the second system is labeled 'b.'. The figured bass for system 'a.' is: 3 6# 6 4 6# 6 3 4 6 4# 5 4 3 6# 5. The figured bass for system 'b.' is: 4 6# 5 3 4 5 4 4# 5 4.

Im zweiten Tacte finden wir denselben Terz-Quart-Accord in Moll und er führt auch richtig und seiner Natur nach in die Moll-Tonart e. Auch seine Auflösung schliesst sich dem vorigen an, wie wir bei b, Tact 2, sehen.

Wir haben vorstehend den Sept-Accord des grossen Non-Accordes angewendet. Ein besonders geschicktes Modulationsmittel aber gibt uns der Sept-Accord des kleinen Non-Accordes ab, der

§. 55. verminderte Sept-Accord.

Zuerst müssen wir, darauf zurückkommen, was bei Nro. 157 schon angedeutet wurde, dass nämlich der Sept-Accord des grossen Non-Accordes in seinen Bestandtheilen eine andere Auflösung zulässt. Diess ist aber besonders der Fall beim kleinen Non-Accord selbst und bei dem in ihm enthaltenen verminderten Sept-Accorde. Diese beiden letzten können recht wohl in einem Tonstücke in Dur jeden Augenblick erscheinen, ohne dass sie Einfluss auf irgend eine Aenderung der Tonart üben wollen, ohne dass man sie als Modulationsmittel geltend zu machen braucht. Sie kommen und gehen ohne weitere Bedeutsamkeit, und begnügen sich, der Harmonie durch ihre übrigens sehr nahe liegende Fremdartigkeit eine Art galanten Reiz zu geben. Auch hiezu taugt wieder die zweite Versetzung des verminderten Sept-Accordes ganz besonders.

Folgende Beispiele zeigen dergleichen Anwendungen, und wir benützen hiezu vorstehendes Nro. 160.

161. a. b.

Figured bass notation for variation a: 3 9^b 5 4 9 5 3 9^b 5 4 9 5 3 6[#] 6 4 3^b

Figured bass notation for variation b: 4 6[#] 6 3 4 6 4 5 3 3 3^b 3

Hier sind bei a die kleinen Non-Accorde, bei b die zweite Versetzung des verminderten Sept-Accordes zwar zu Modulationen benützt, führen aber alle in Dur-Tonarten.

Folgende Beispiele sollen zeigen, wie der verminderte Septimen-Accord ohne Modulations-Benützung angewendet werden kann und ebenso seine Versetzungen, und wie sie sich in Dur ebenso gut wie in Moll bewegen.

162.

The first system of notation shows a sequence of diminished seventh chords and their resolutions. The chords are labeled with numbers and accidentals: 3, 7b, 3, 4, 6, 4, 8, 5, 4, 7b, 4# 6, 6# 6, 6. The second system shows a similar sequence: 4, 7b, 2, 7, 9, 6, 6, 7, 8.

Durch seine Enharmonik gestaltet sich der verminderte Sept-Accord zu einem vortrefflichen und schnellen Modulationsmittel.

Jede seiner Versetzungen kann durch enharmonische Verwechslung der Töne wieder zu einem verminderten Sept-Accorde umgewandelt werden, und dadurch jedesmal in eine andere Tonart, zunächst nach Moll, wohl aber auch nach Dur führen.

Der verminderte Sept-Accord auf fis z. B. bringt uns zunächst nach Gmoll, wie folgend bei a; seine erste Versetzung, der Quint-Sext-Accord auf a führt uns natürlich zunächst ebenfalls nach Gmoll, oder, um Quinten-Parallelen zu vermeiden, in dessen erste Versetzung, in den Sext-Accord auf be. b. Nun können wir aber diese Versetzung enharmonisch verwechseln, d. h. wir machen aus fis die Verwechslung in ges, und erhalten somit den verminderten Sept-Accord auf a; dieser gehört der Tonart Bmoll und bringt uns auch zunächst dorthin, c; die zweite Versetzung, der Terz-Quart-Accord führt uns ebenfalls zunächst nach Gmoll oder in dessen erste Versetzung, d; wollen wir aus ihm einen verminderten Sept-Accord bilden, so müssen wir den Bass c in his, den Sopran es in dis verwandeln, und wir kommen nach Cismoll; e, die dritte und unbehülflichste Versetzung, der Secund-Accord, führt uns zunächst in den Quart-Sext-Accord von Gmoll, f;

enharmonisch zu einem verminderten Sept-Accord umgebildet, so dass der Bass es in dis verwandelt wird, gibt die Modulation ins e Moll oder Dur, g.

163.

a. b. c. d.

e. f. g.

Diese Umgestaltungen der Versetzungen in verminderte Sept-Accorde ist deshalb möglich, weil die letztern aus lauter kleinen Terzen bestehen, und eine übermässige Secunde sich leicht durch enharmonische Verwechslung in eine kleine Terze verändern lässt.

Nun lassen sich aber nicht nur die Versetzungen durch Enharmonik auf vorstehende Art benützen, sondern jeder verminderte Sept-Accord selbst, z. B.:

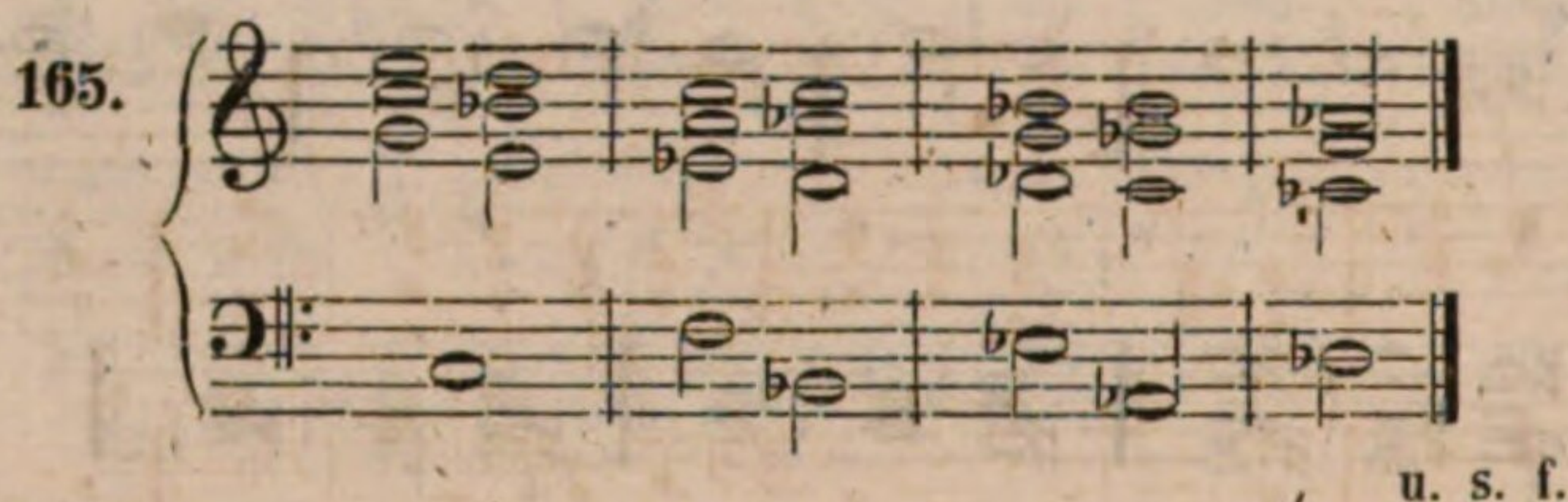
164.

a. b. c.

d. e.

Wir sehen vorstehend bei a die Modulation nach Emoll durch Enharmonik des es in dis, und sehen gleichzeitig den verminderten Sept-Accord sich in die zweite Versetzung des Dominanten-Vierklanges auf h auflösen, welche uns nach Emoll bringt. Was ist bei den übrigen Modulationen geschehen?

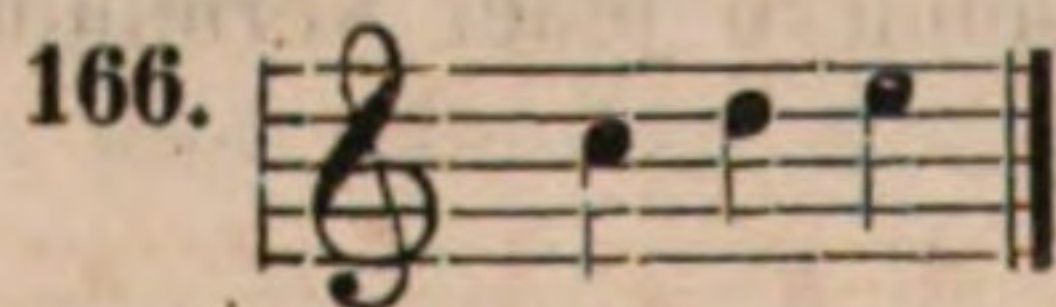
Harmoniegänge, dominantische Verbindungen mit dem Non-Accord und dem Dominanten-Vierklange:



Es versteht sich wohl von selbst, dass es Aufgabe des Lernenden ist, alle bisherigen Modulationsmittel sich recht fertig anzueignen, und die Uebungen auf alle Tonarten zu erstrecken.

Wir wollen uns nun unsere bisherigen Modulationsmittel zuerst in ganz kleinen Beispielen zu Nutzen machen lernen, und dabei ganz besonders auch auf die Mehrdeutigkeit achten.

Diese letztere ergibt sich sehr einfach, wenn wir uns bei einer Melodie fragen, welchen Tonarten können diese Töne angehören; z. B. diese Melodie



ist in der Tonart Cdur, Amoll, Gdur, Fdur möglich, ihre Töne sind in den Scalen dieser Tonarten enthalten. Welche Benützung wird die beste sein? — Jene, welche mit dem Vorgehenden im besten Zusammenhange steht, und mit dem Nachfolgenden am besten in Zusammenhange zu bringen ist.

Wir wollen obiger kurzen Melodie verschiedene Fortsetzungen, je nach dem Bedürfnisse der gewählten Tonart beifügen, um die Nothwendigkeit der Modulation, als zusammenhängend, deutlicher zu machen.

a. in Cdur. b. nach Amoll modulirt. c. aus Amoll.

167. 

oder

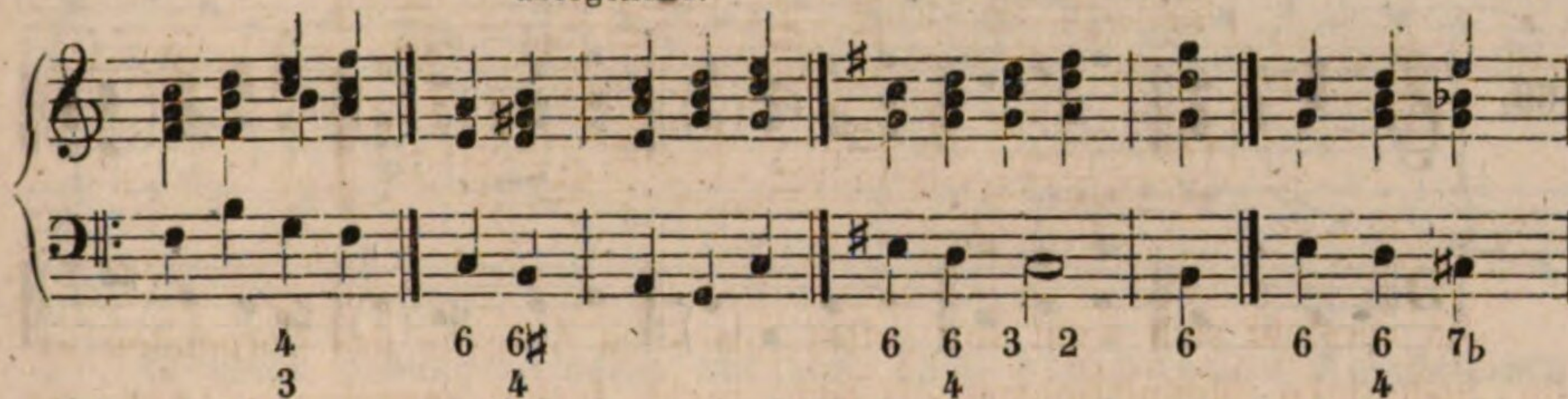
d. aus Fdur.

d. mit anderer
Fortsetzung.f. nach Dmoll
übergehend.

oder

g. von Amoll nach Cdur
übergehend.

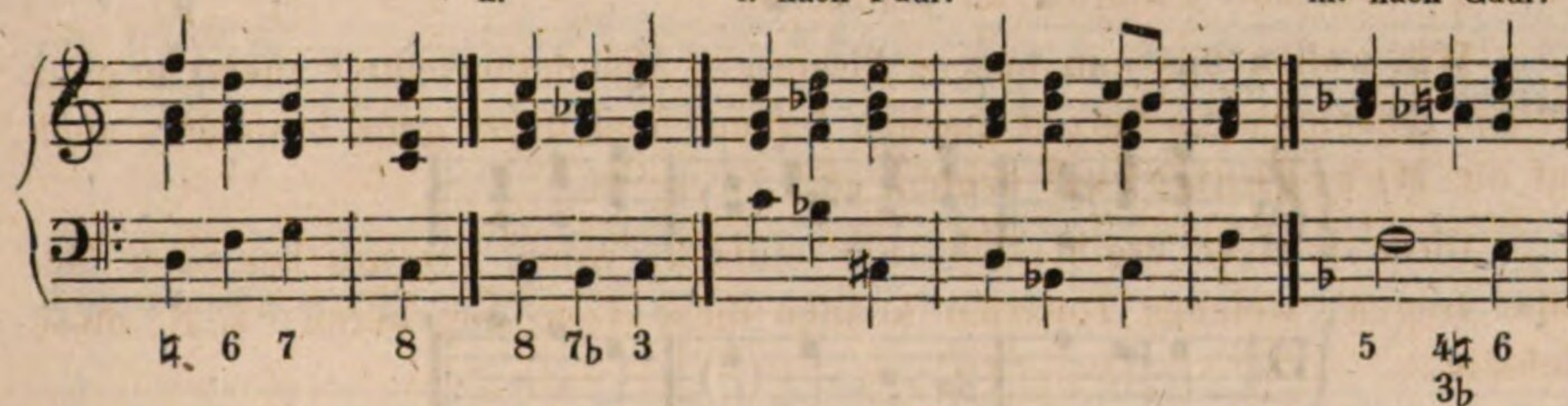
i.



k.

l. nach Fdur.

m. nach Cdur.

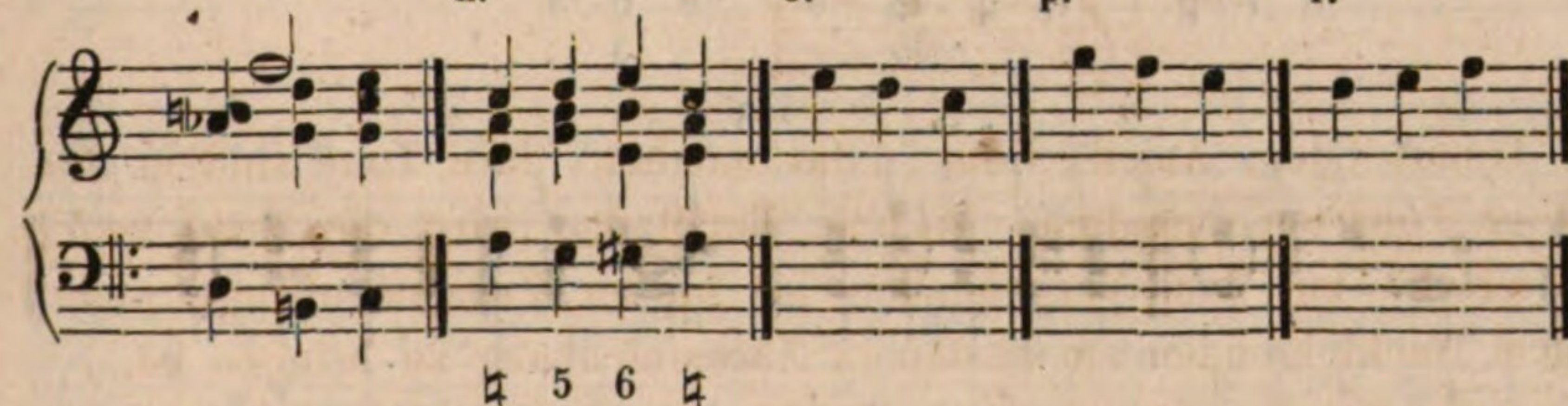


n.

o.

p.

r.



Wir wollen auf ähnliche Weise noch die kleinen Melodien unter o, p, r, auf ähnliche Weise ausführen. Der Schüler gebe Rechenschaft über das, was geschehen ist und wie es geschah, ob Zusammenhang vorhanden ist, welcher Zusammenhang, wie die Mehrdeutigkeit verwendet wurde.

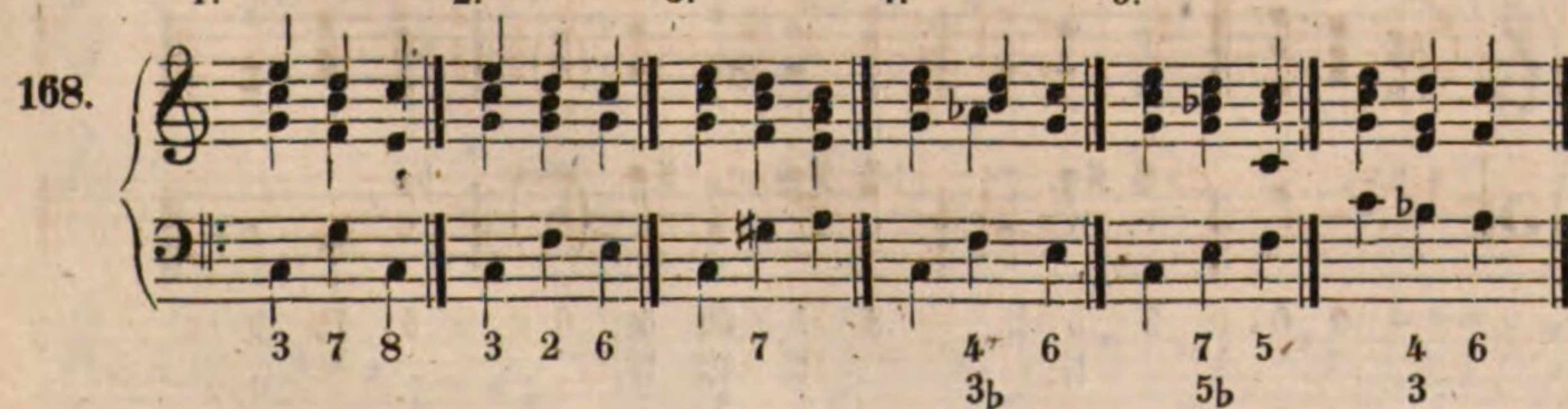
1.

2.

3.

4.

5.



6. 7. 8. 9. 10.

4 6 4 4 6 6# 4
3 3 3 3 4 3

169. 1. 2. 3. 4. 5.

5 8 3 6 4 3 6 6# 5 6 7 4 7b 4 6 4 8 6 4
3 3 4 3 3 3 3 5 5

6. 7. 8.

8 7 4 7b 4 4# 6 8 6 3
3b 5

170. 1. 2. 3. 4.

5 3 4 3 5 6# 4 6 3 b 7b 8 5 3 7b 3
3

5. 6. 7. 8.

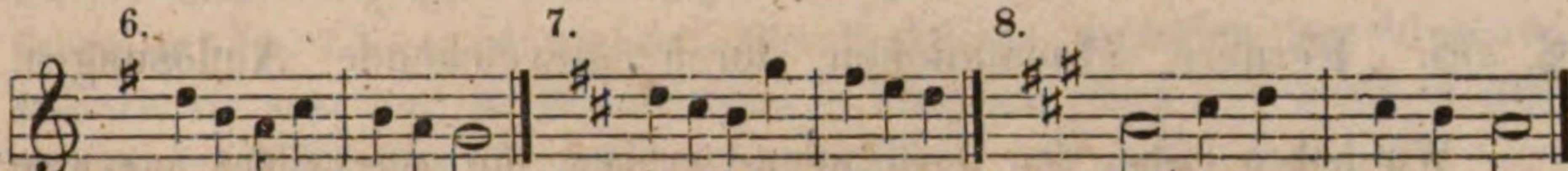
3 2 6 3 5 4 3 5 6# 5 6 3 7b 4
4 3 4 3

Es mögen zur Uebung noch mehrere kurze Melodien folgen, an welchen sich der Schüler auf vorstehende Art versuchen soll, wobei ihm gestattet ist, eine kurze Fortsetzung der Melodien beizufügen, um irgend eine Modulation am Ende derselben zu rechtfertigen.

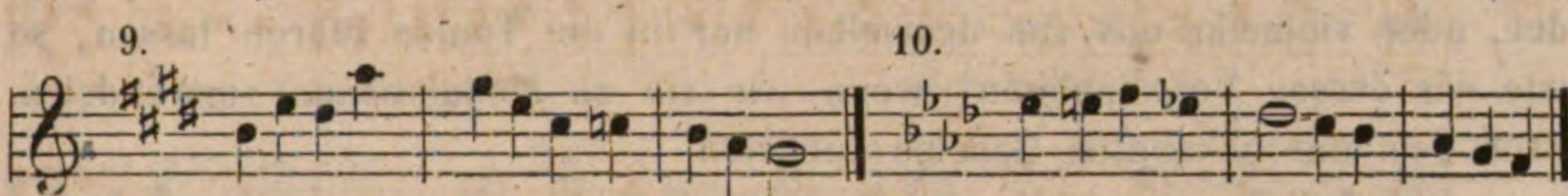
1. 2. 3. 4. 5.

171. 

6. 7. 8.

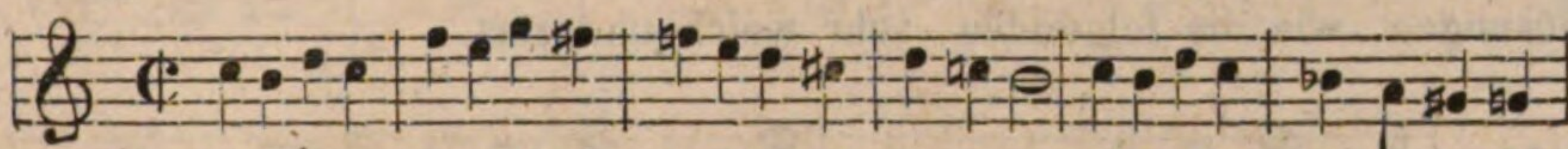


9. 10.

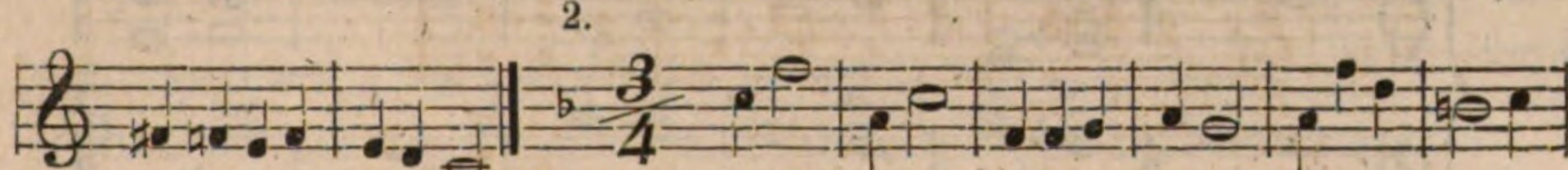


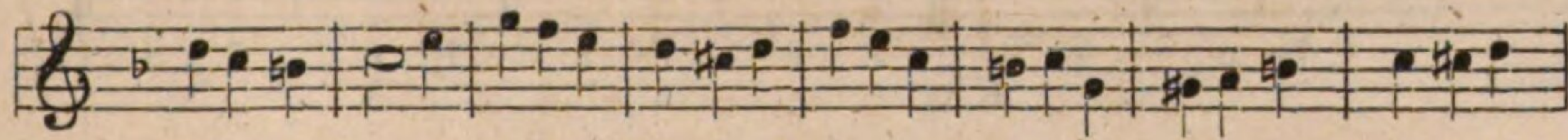
Grössere Uebungsmelodien mit zum Theil bleibenden Modulationen.

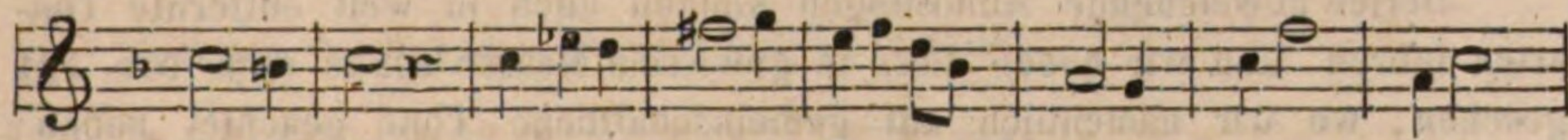
1.

172. 

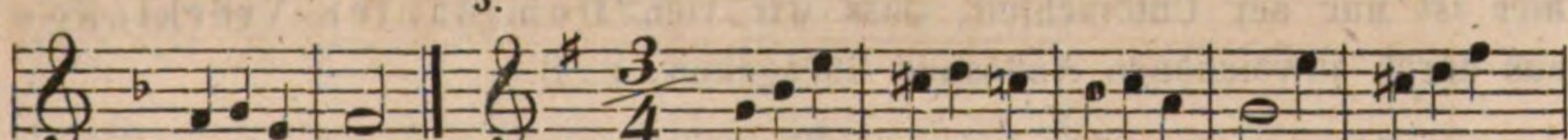
2.

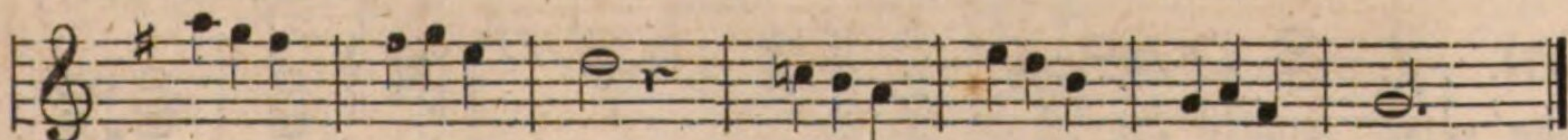




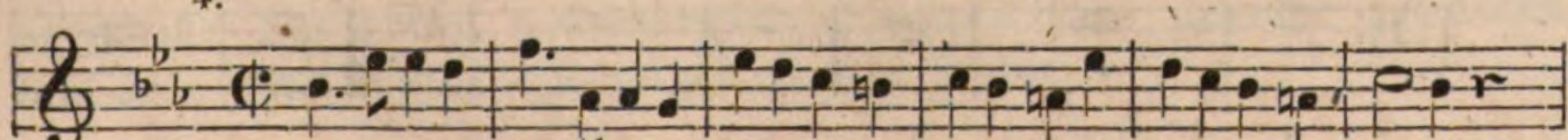


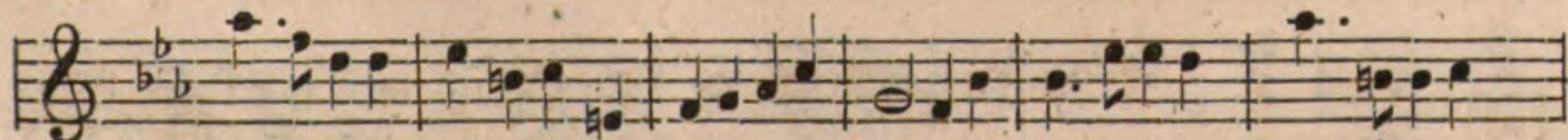
3.



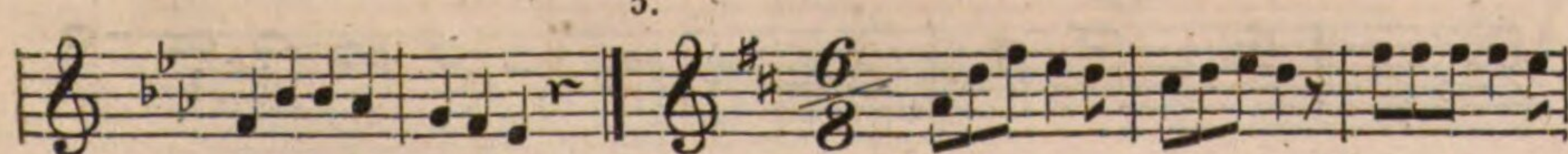


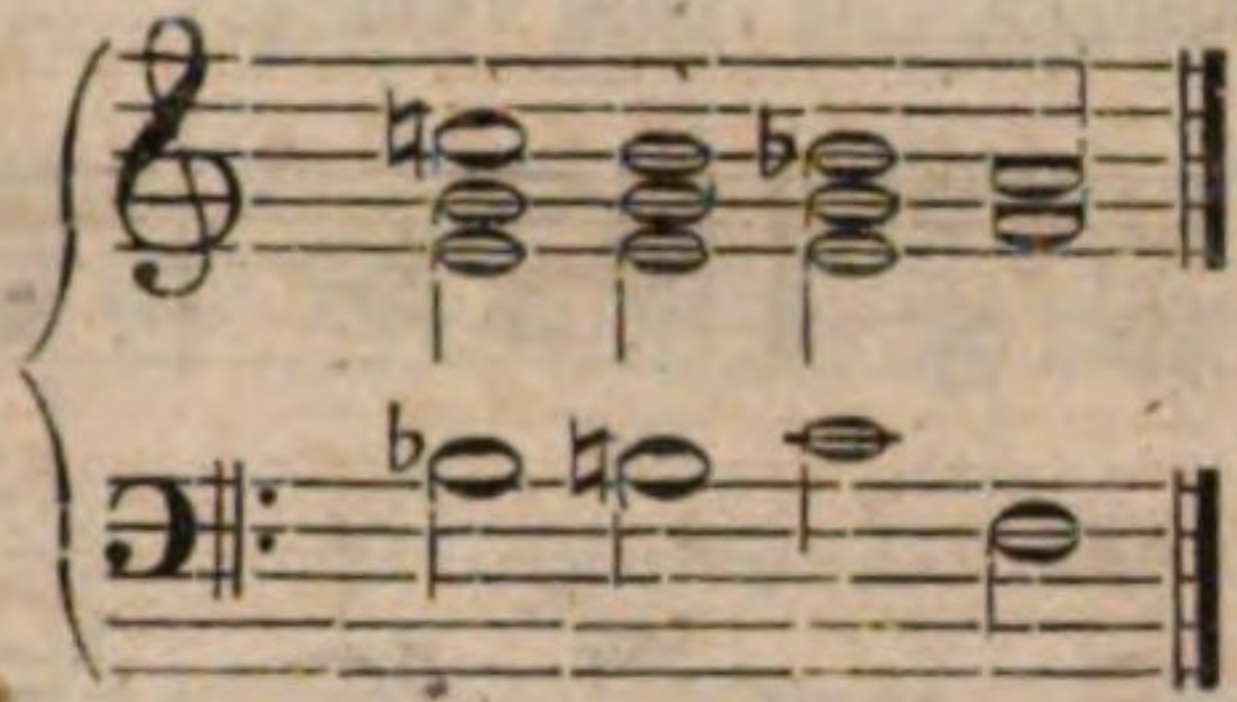
4.





5.





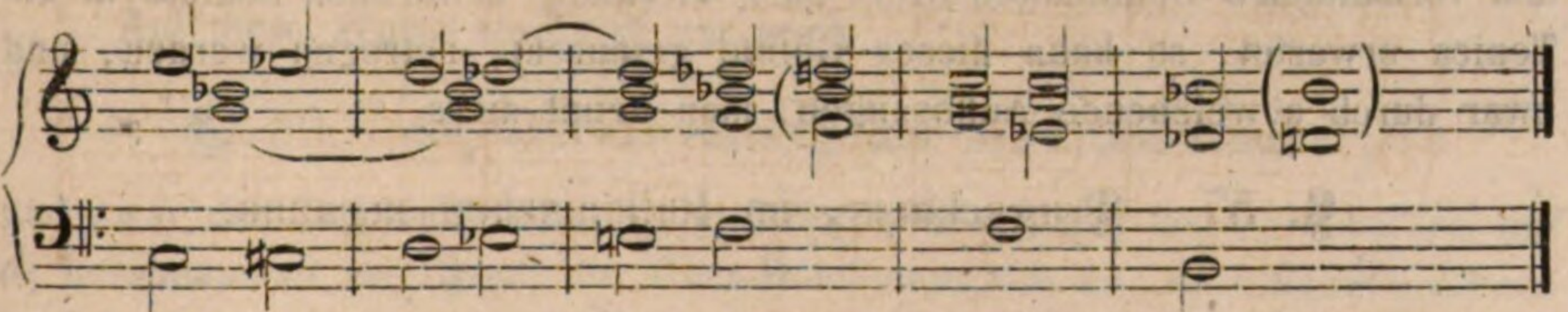
Unter e sehen wir einen Gang, welcher durch derartige Abweichungen unserer bisher befolgten Auflösungen entstand. Es wäre absurd, derartige Gänge in die Länge zu ziehen. Das Praktische derselben besteht darin, dass wir sie sehr gut zu Modulationen gebrauchen, dass wir jeden Augenblick in eine Tonart schliessen können, z. B.

Nach Gdur oder Moll.

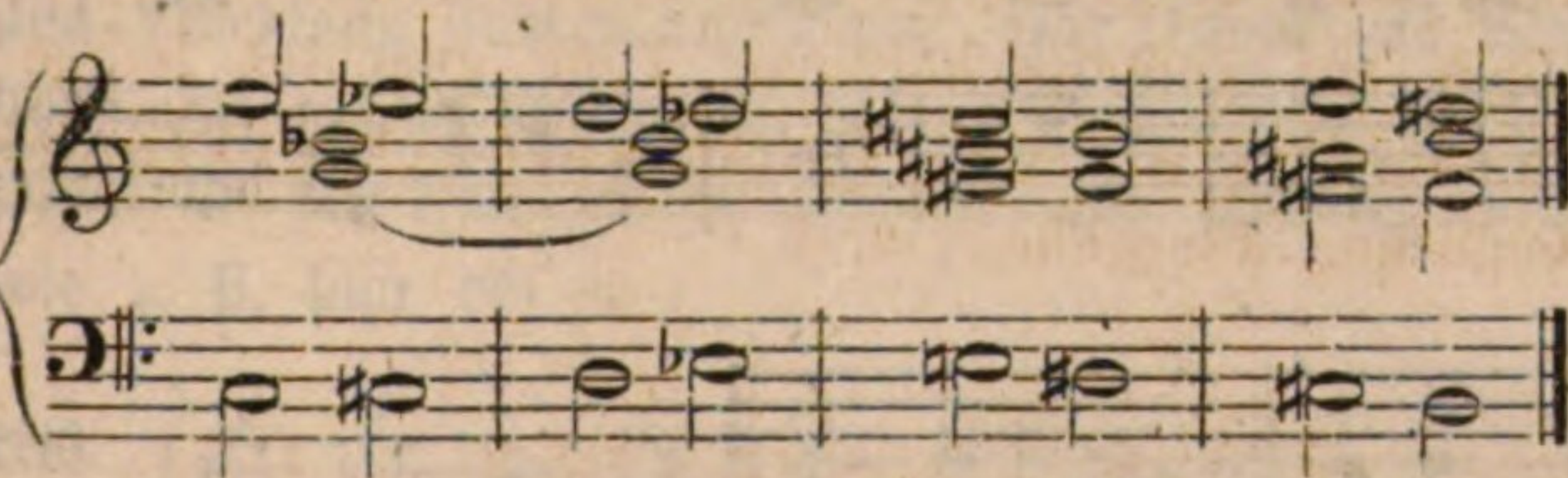
Nach Asdur.



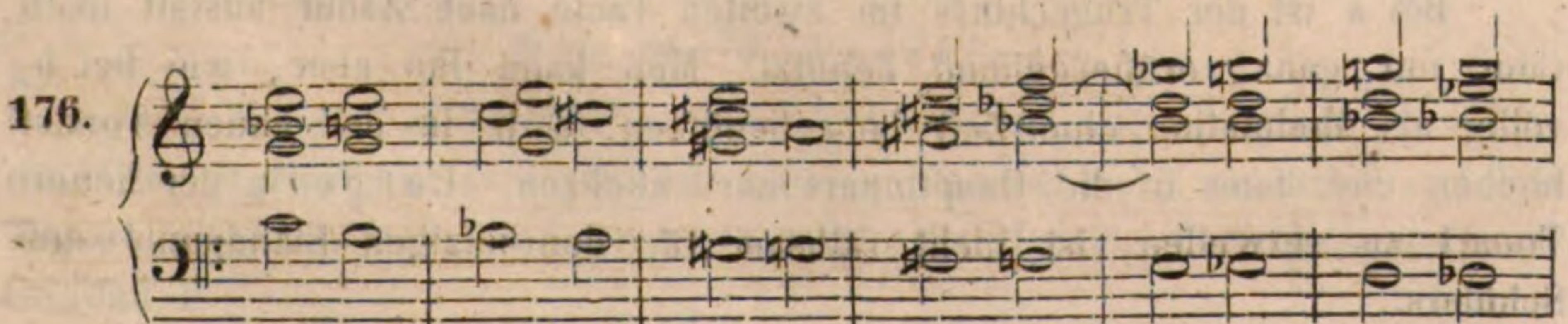
Nach Bdur oder Moll.



Nach Hdur durch enharm. Verwechslung im 3. Tacte.



Fernere Modulationen auf diese Weise suche der Schüler selbst und verschaffe sich hierin Gewandtheit. Abwärts kann dasselbe geschehen, und zwar mit Unterbrechungen auf dieselbe Weise, z. B.



Mit Unterbrechungen. Nach Fdur. Nach Ddur od. Moll.

Nach Emoll.

Nach Cismoll.

u. s. f.

Wir bemerken hier wie im Vorstehenden, dass da, wo ein Dominanten-Vierklang oder irgend eine Versetzung desselben sich zeigt, auch die Gelegenheit zum Schlusse die günstigste ist, und dass hiezu enharmonische Verwechslungen ein sehr gelegenes Mittel abgeben können.

Wenn, was besonders bei Cadenzen der Fall ist, das Gefühl den durch den vorhandenen Dominanten-Drei- oder Vierklang erwarteten Schluss in die Tonica erwartet, so kann dieses Gefühl getäuscht, betrogen werden, und zwar durch abweichende Auflösungen; man nennt diess

§. 57. Trugschluss, im Italienischen inganno.

a. b.

177.

Bei a ist der Trugschluss im zweiten Tacte nach Asdur anstatt nach Cdur nur ganz vorübergehend benützt. Man kann ihn aber, wie bei b, völlig als Modulation eine Zeit lang benützen, d. h. in der neuen Tonart bleiben und dann in die Haupttonart zurückkehren. Lange in der neuen Tonart zu verweilen, ist nicht rathsam für den jetzigen Standpunct des Schülers.

Wir haben früher Gänge aus Dreiklängen gebildet, indem wir die Grundtöne derselben wegliessen, und dadurch entstand eine Reihe von Sext-Accorden. Jetzt bilden wir auf dieselbe Weise

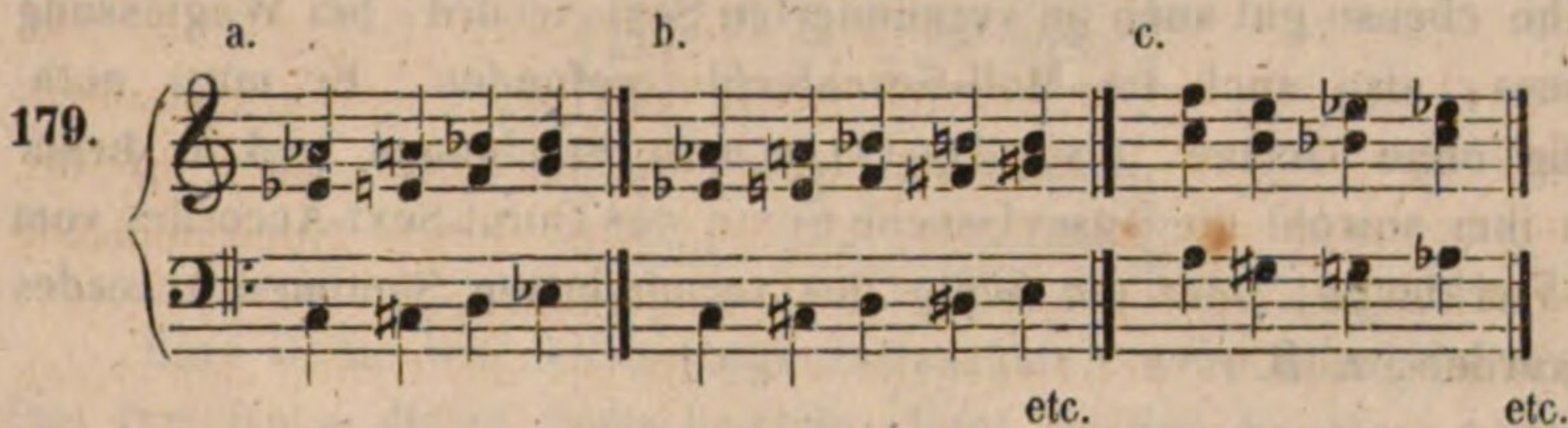
§. 58. chromatische Sext-Gänge,

z. B.



Auch hier sei wieder bemerkt, dass ein langes Fortsetzen abgeschmackt wäre, ausgenommen in schneller Ausführung.

Mit Unterbrechungen können auch solche Gänge zu Modulationen benützt werden, z. B.

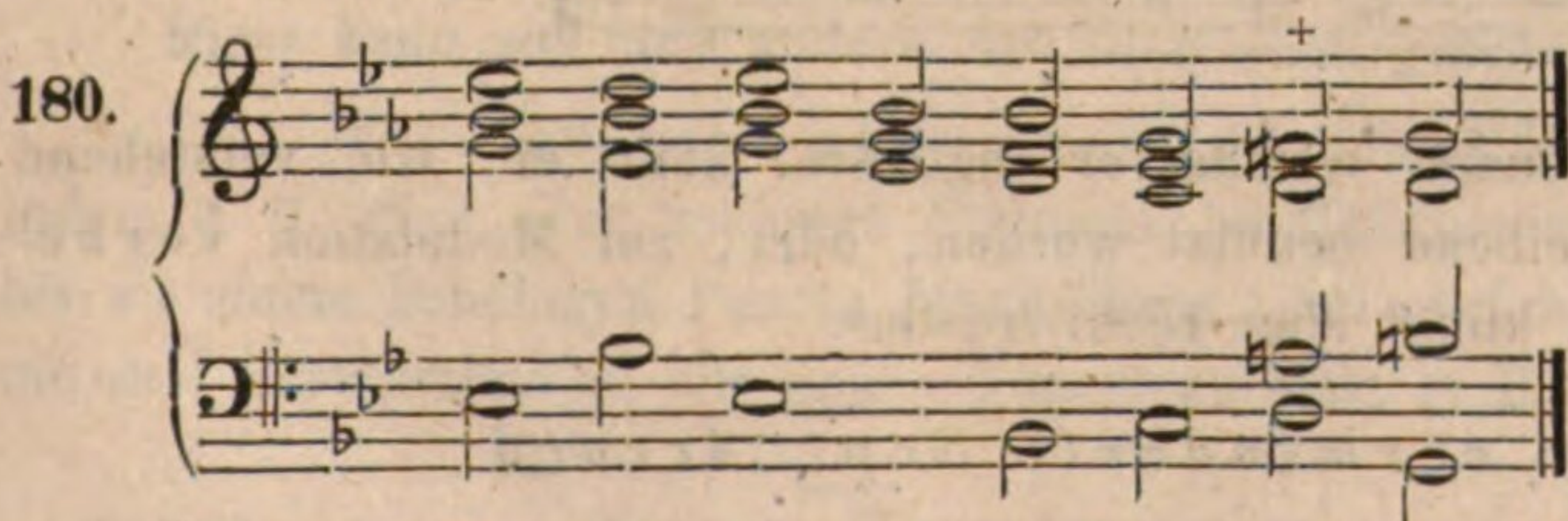


Auf diese Weise erscheint uns auch

§. 59. der Dur-Dreiklang als Modulationsmittel,

und zwar der Dominanten-Dreiklang. Bei a. bringt uns der Sext-Accord auf *d*, herstammend von Bdur, der Ober-Dominante von es, nach Esdur; ebenso moduliren wir b und c nach E- und Asdur.

Hat auch der Dominanten-Dreiklang diejenige Sicherheit nicht, welche den Vierklang auszeichnet, um seine Tonart zu bezeichnen, so kann er doch bestimmt genug auftreten, dem Gefühle den Weg der Modulation zu zeigen. Diess ist der Fall, wenn er aus der bisherigen Tonart schnell heraustritt, wie z. B. hier bei +.



Der Moll-Dreiklang

kann zur Modulation benützt werden, bleibend, wie folgend bei a, in eine Tonart, welcher er eigen ist; oder vorübergehend, um kurz von der Tonart wegzukommen, und sogleich wieder in dieselbe zurückkehrend, wie folgend b.

181. a. b. Marschner.

Ersteres unter a kennen wir bereits, und wir haben unter §. 43 dergleichen Modulationen mit Vermittlungs-Accorden gemacht.

Der verminderte Dreiklang,

welchen wir bekanntlich durch Weglassung des Grundtones im Dominanten-Vierklange gewonnen haben, ist zu Modulationen in soferne sehr zweideutiger Natur, als er bei seiner Unvollständigkeit zweierlei Deutungen zulässt. Wir haben ihn ebenso gut auch im verminderten Sept-Accord, bei Weglassung des Grundtones, also auch im Moll-Geschlechte gefunden. Er muss nothwendig häufig ohne Octave, also dreistimmig erscheinen und in dieser Gestalt kann ihm sowohl die ausgelassene Sexte des Quint-Sext-Accordes vom Dominanten-Vierklange, oder die Septe des verminderten Septimen-Accordes beigedacht werden, z. B.

182. a.

b.

c.

In derjenigen Tonart, welcher er angehört, kann er, wie vorstehend b, in derselben verbleibend benützt werden, oder, zur Modulation vorbereitend, wie bei c, klingt aber recht trostlos.

Der verminderte Sept-Accord

hat uns ein sehr ergiebiges Modulationsmittel abgegeben, und wir haben schon unter Nro. 164 gesehen, wie er durch Enharmonik, durch Erhöhung oder Vertiefung des einen oder des anderen Tones verschiedene Wege einschlagen kann.

Wir können nun aber gleichzeitig alle Stimmen miteinander auf- oder abwärts führen, z. B. a:

183. a. b. etc. c. d.

Eine Reihe wie bei a lange fortzuführen wäre ebenfalls abgeschmackt. Das Practische dieser Fortschreitung liegt in der Benützung derselben zur Modulation, wie bei b, c, d, welche alle aber auf dieselbe verschiedene Weise behandelt werden können, wie wir beim verminderten Septimen-Accorde schon gethan haben, so dass z. B. bei b der verminderte Sept-Accord auf g sich in den $\frac{4}{3}$ Accord löst und nach f führt, oder durch Enharmonik in den Secund-Accord, welcher uns nach Ddur oder Moll führt etc. Dasselbe gilt von den Schlüssen bei c, d.

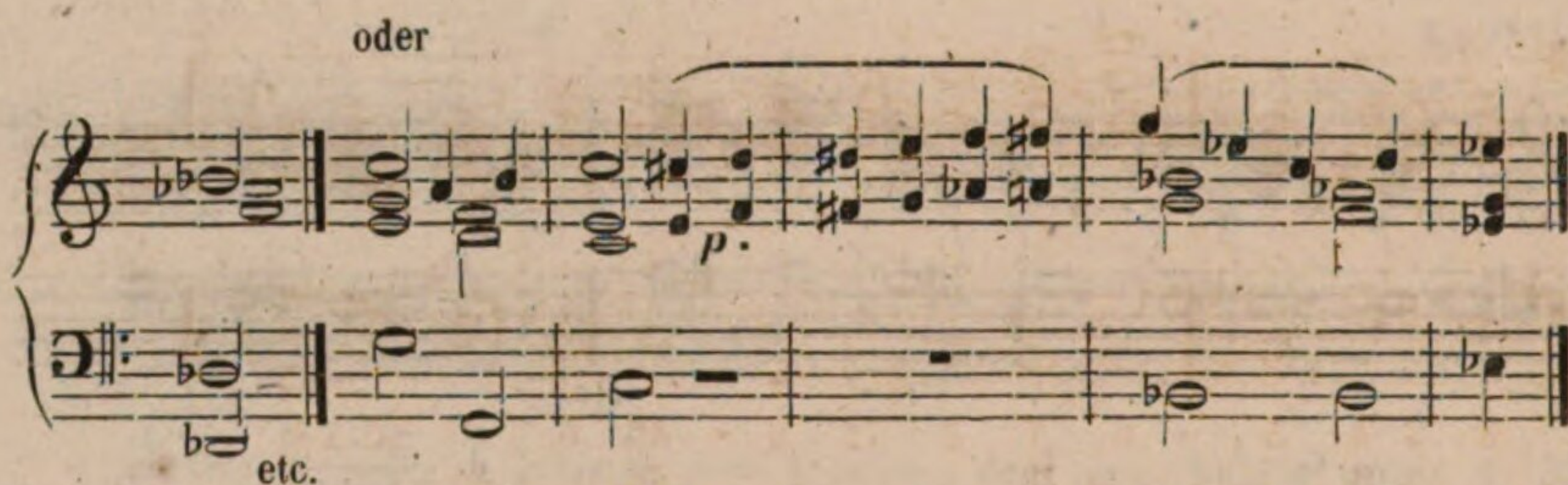
§. 60.

Wir haben im vorigen §. 59 beim Trugschlusse gesehen, wie schnell und unerwartet in eine sehr entfernte Tonart modulirt werden kann.

Diess kann auf eine andere Art auch noch geschehen; es gibt

Modulationen ohne harmonische Einleitung, indem z. B. eine oder mehrere Stimmen im Unisono es übernehmen, sich bis zu einem beliebigen Punkte hinzuführen, bei welchem dann die Harmonie erst bestimmend in der neuen Tonart auftritt, z. B.

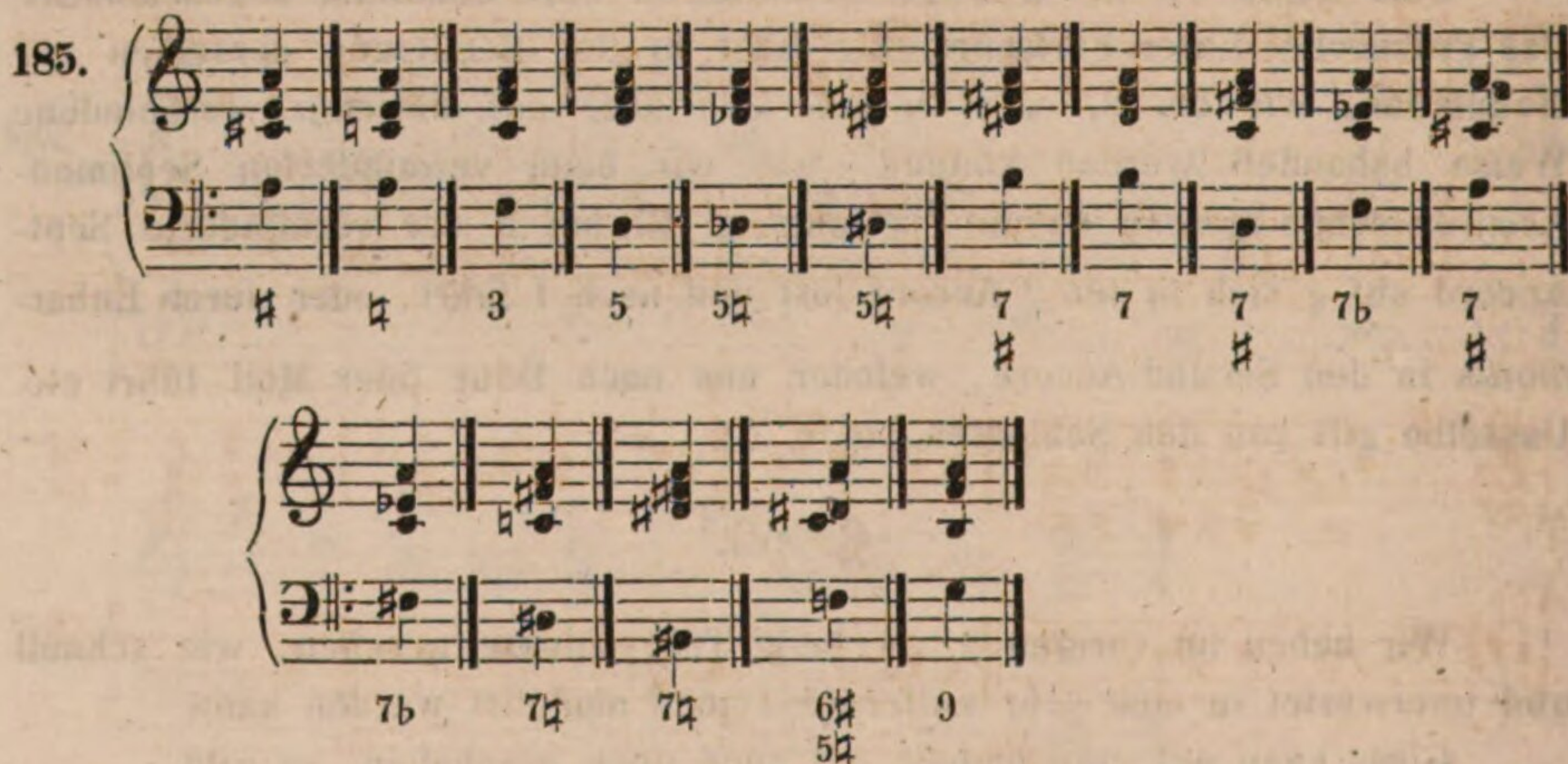
184.



Als Uebung in der Anwendung der Modulationsmittel von §. 56 an mögen die Beispiele unter Nro. 172 wiederholt dienen. Der Schüler suche die möglichen Deutungen der Töne, aber mit stetem Hinblicke auf guten Zusammenhang, in den Melodien auf, und schreibe und spiele sie dann.

Als Selbstübungen ist dem Schüler von grossem Nutzen, wenn er die Uebungen, welche wir schon unter Nro. 134 gemacht haben, hier wieder aufnimmt, und alle uns nun bekannten Modulationsmittel sorgsam in Anwendung zu bringen sucht.

Das Feld der Mehrdeutigkeit ist sehr gross, das möge hier eine beiläufige Zusammenstellung zeigen. Z. B. der Ton a (und so jeder andere) ist enthalten in folgenden Harmonien:



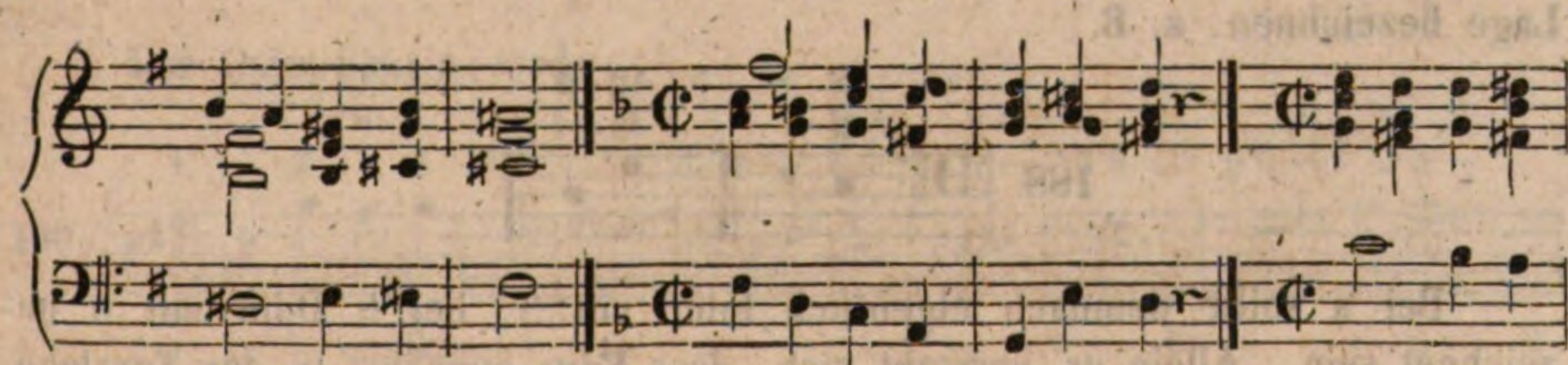
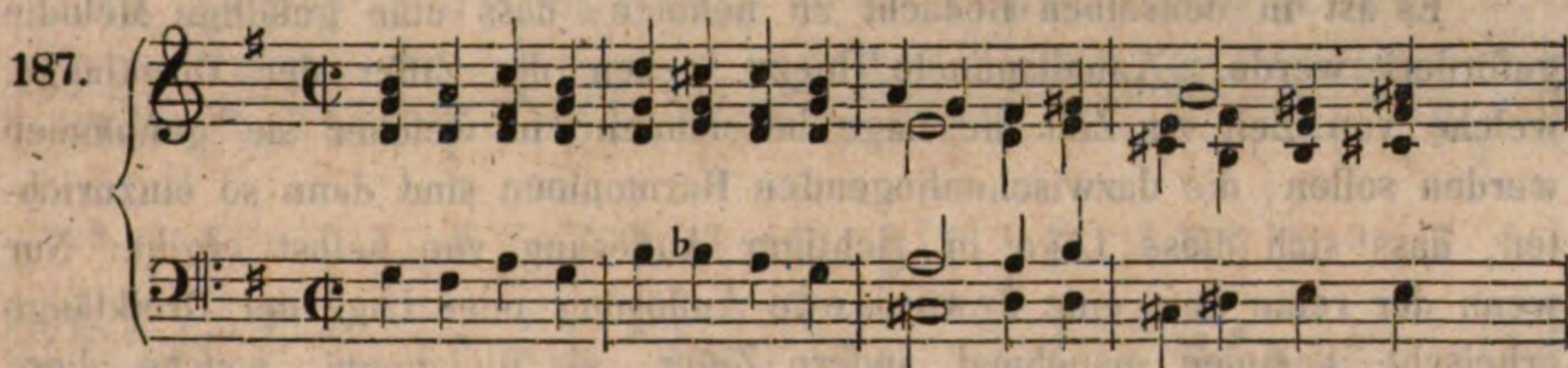
Hiebei sind die Versetzungen der Drei- und Vierklänge ungerechnet. Die Melodie der Dur-Scala kann harmonisch auf folgende Arten behandelt werden:





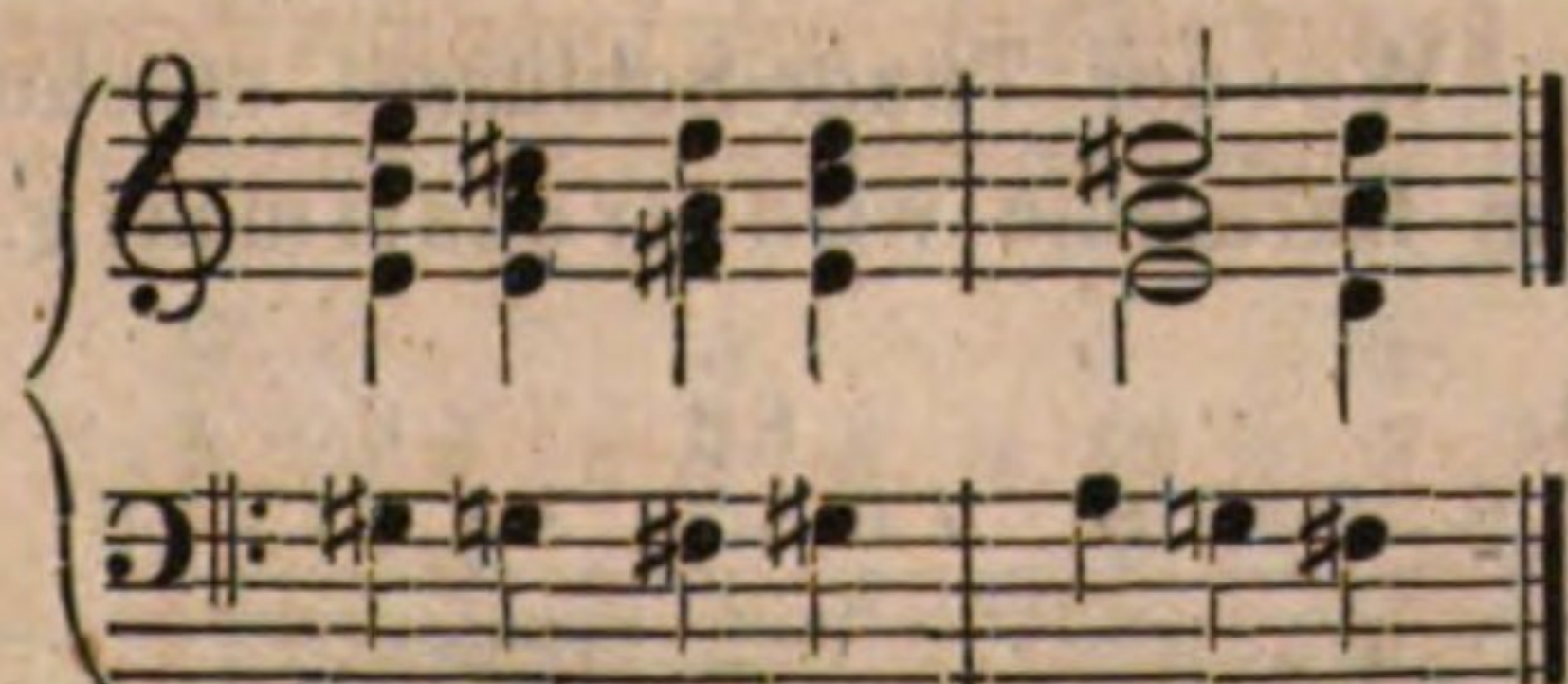
Zusammenhängend zu schreiben und zu spielen sei das Haupt-Augenmerk, und diess kann nicht fehlen, wenn fleissig darauf geachtet wird, dass das Dominanten-Verhältniss stets im Auge behalten wird.

Hiebei ist aber der Schüler zu warnen, dass er in Verbindungen der Ober-Dominanten nicht zu weit gehe, denn er entfernt sich dann zu weit von der Haupt-Tonart und kommt am Ende in ein Labyrinth, aus welchem er nicht mehr herausfindet, und hat mit seinem Moduliren nur Chaos zu Stande gebracht. Z. B. die folgenden Verbindungen leiden an solchen Gebrechen.



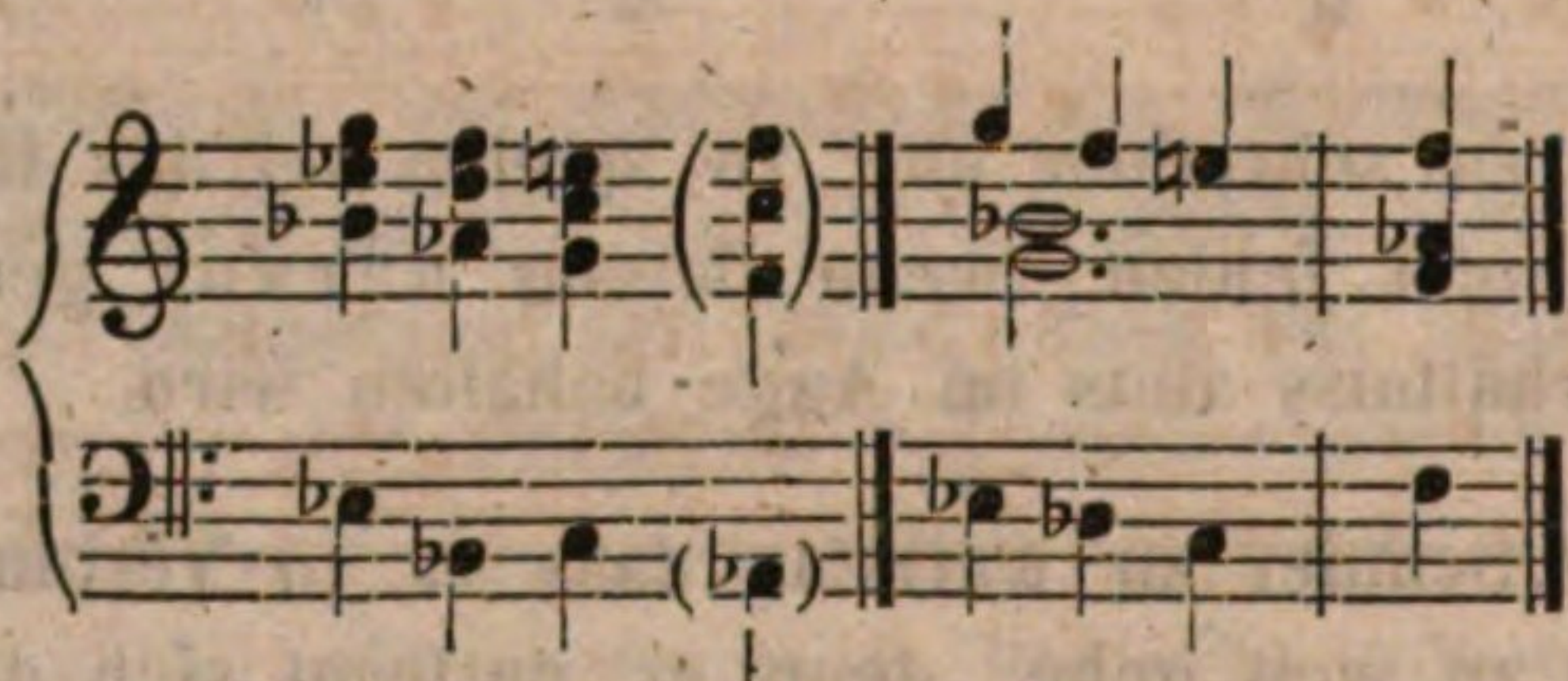
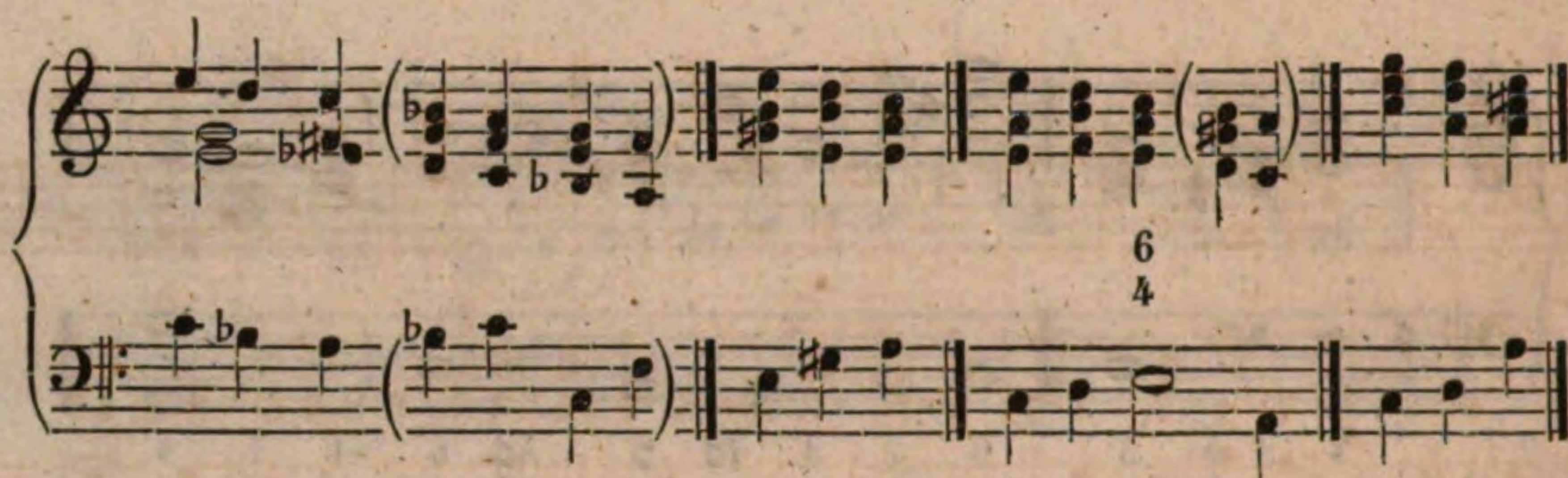
etc.

etc.



etc.

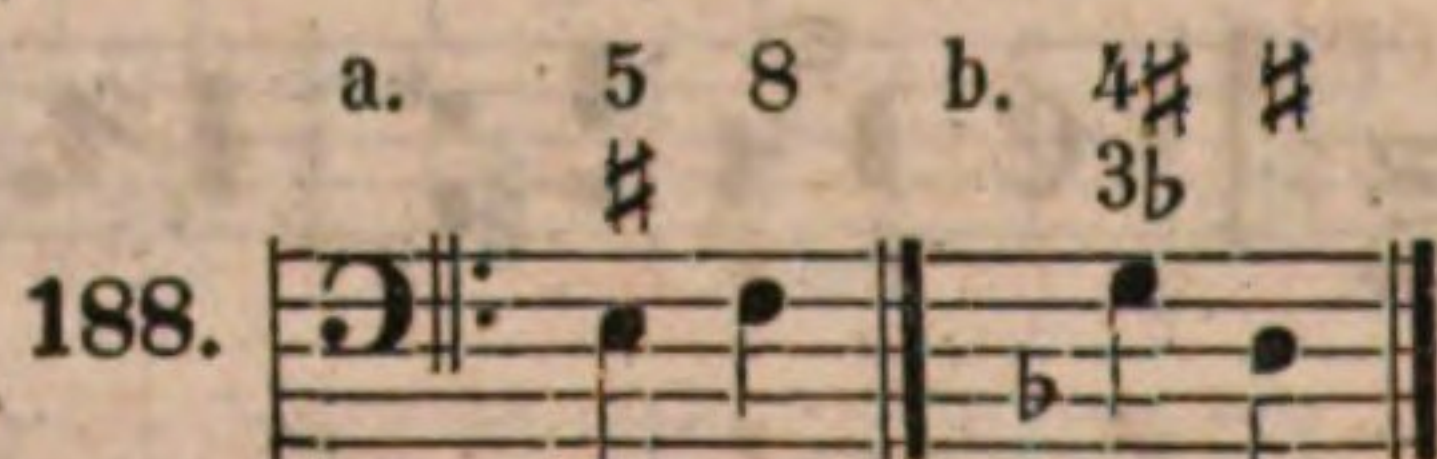
Die Melodieen unter Nro. 168 und 169 lassen sich mit den noch fernern Hilfsmitteln nach folgender Mehrdeutigkeit behandeln:



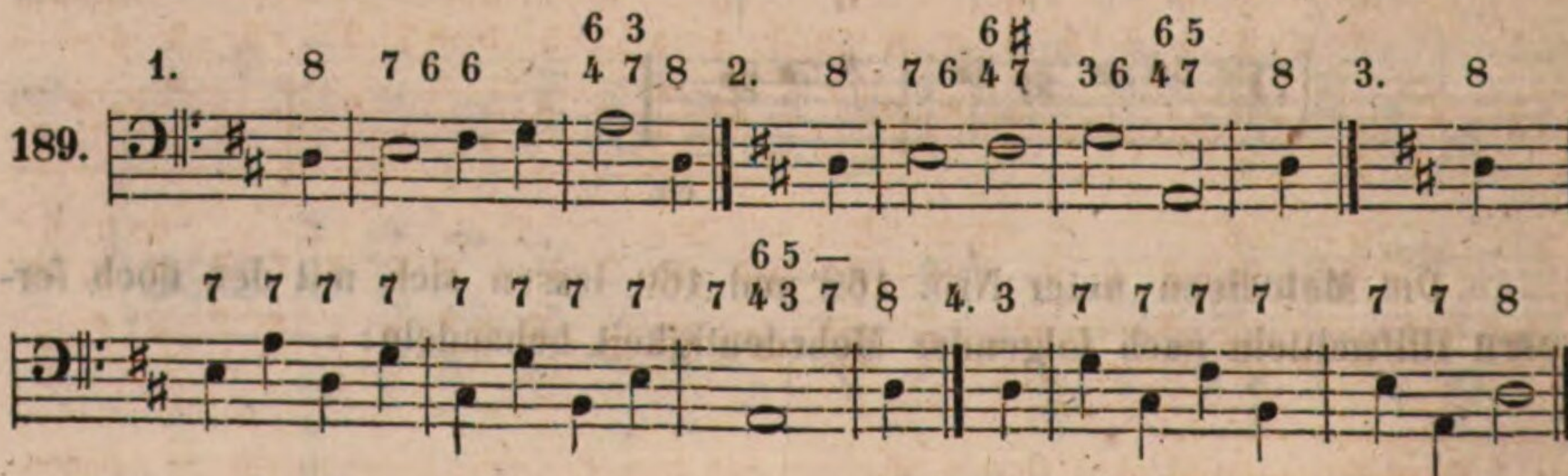
§. 61.

Es folgen hier Beispiele zur Uebung im Spielen bezifferter Bässe, in welchen alle bisherigen Accorde vorkommen.

Es ist in denselben Bedacht zu nehmen, dass eine gefällige Melodie gefördert werde. Anhaltspunkte hiezu geben die Ziffer der Dreiklänge, welche von Zeit zu Zeit die Lage bezeichnen, in welcher sie genommen werden sollen; die dazwischenliegenden Harmonieen sind dann so einzurichten, dass sich diese Lage in richtiger Auflösung von selbst ergibt. Nur wenn der reine Satz eine besondere Auflösung oder Lage der Dreiklänge erheischt, kommen manchmal andere Ziffer, als diejenigen, welche diese Lage bezeichnen, z. B.



Bei a sollte demnach eigentlich Fdur mit 3, bei b Ddur mit 5 bezeichnet sein. Allein es versteht sich, dass Fdur zunächst in der Terzlage, Ddur zunächst in der Quintlage genommen wird, da wir uns bisher immer an das Nächste gehalten haben. Wo der Tenor-Schlüssel erscheint, vertritt er die Stelle des Basses, und die Harmonie wird dreistimmig.



[illegible]

6. 3 7 7 3 7 7 7b 3 6 6 7 4 5 4 8 3 8 6 6 3 8 4 7 8

6 6 5 6 6 3 8 4 7 8

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The notes are grouped into measures by vertical bar lines. The first measure contains G4 and A4. The second measure contains B4 and C5. The third measure contains B4 and A4. The fourth measure contains G4 and F#4. The fifth measure contains E4 and D4. The sixth measure contains a whole note G4. The key signature is indicated by a sharp sign on the F line. The time signature is not explicitly shown but is implied to be common time (C) based on the note values.

[illegible]

8. 3 7_b 4 3 7 8 3 6 6 6 6 8 7 6 5 3 6 5 6 3

[illegible][illegible]

Der Quint-Sext-Accord:

190. 

3 6 — 5 6 — 5 3 6 — 4 3 8 2. 5 5 5 5 — 8 5 5 5 #

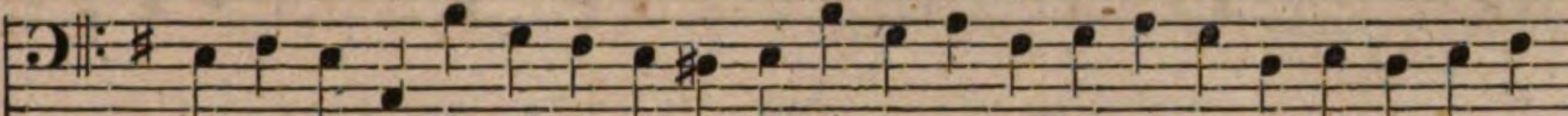
[illegible]

6 — 6 7_b 3 — 6 3 — 5 6₄ 7_b 6
5 — 5 4 7 3 6 7 8 8 7 8 7 3 7 6₄ 3 6 — 8 6₄ 3 6 3 5 5₄ 5₄

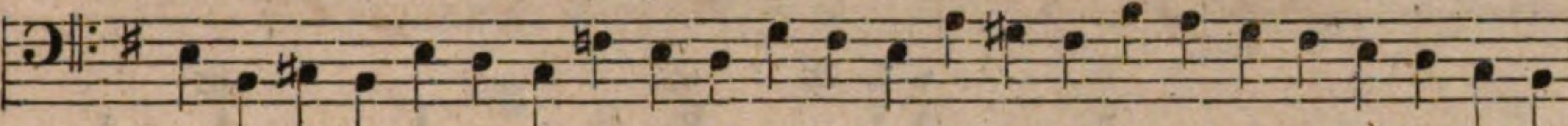
* Quart-Sext-Accord ohne Octave, dagegen mit doppelter Sext-Octavenweite zu nehmen.

Der Terz-Quart-Accord:

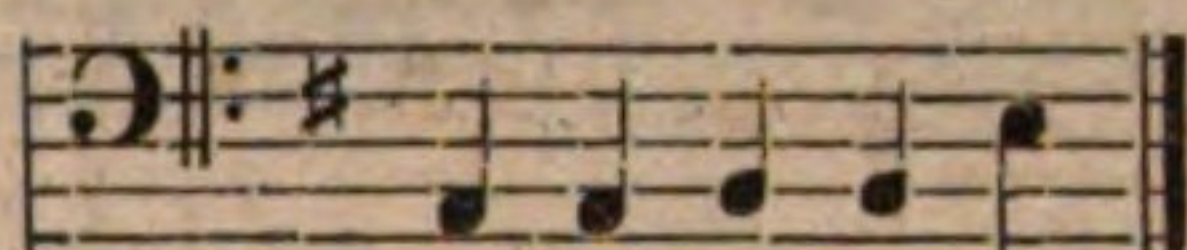
1. 6 $\sharp$ 4 5 8 6 $\sharp$ 4 6 *) 4 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 4 3 3 5 3 5 4 3

193. 

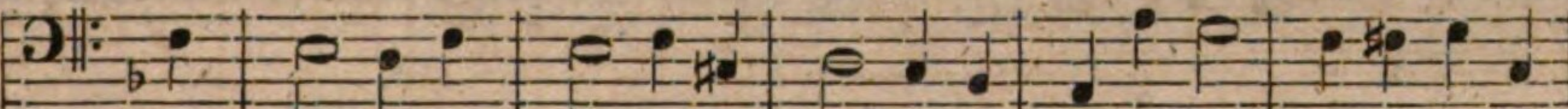
5 4 5 4 6 $\sharp$ 4 6 $\sharp$ 4 5 6 $\sharp$ 4 5 4 6 $\sharp$ 4 4 6 $\sharp$ 4



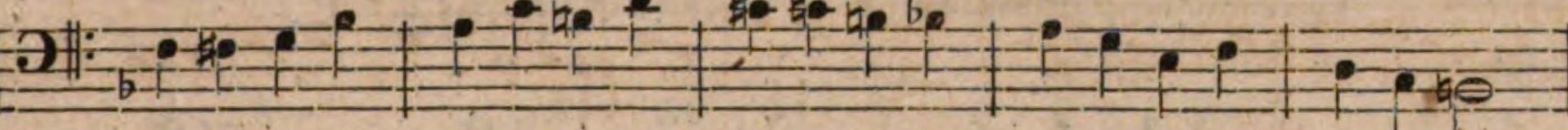
6 $\sharp$ 5 4 7 8



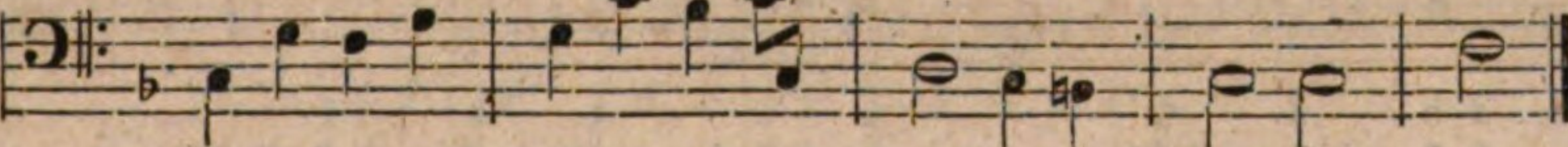
5 4 7 6 $\sharp$ 3 — 6 10 — 4 3 — 4 6 $\sharp$ 4 5

194. 

3 — 6 $\sharp$ 4 4 3 $\flat$ 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ $\flat$ $\flat$ 6 7 7 $\flat$ 3 5 6 7 6



4 6 $\sharp$ $\flat$ 7 6 $\sharp$ 6 3 8



3 **) 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 3 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3

195. 

*) Der Decimen-Accord. Er ist nichts anderes, als der Dreiklang mit doppelter Terz in der Octavenweite, wie ihn der reine Satz von selbst ergiebt, denn die Quinte des vorhergehenden Quint-Sext-Accordes löst sich abwärts.

**) $\frac{3}{6}$ bedeutet doppelte Terz, $\frac{6}{6}$ doppelte Sext im Einklange.

10 3 3 — 3 3 3 5 3 8 7 7 8 3 4 6
 3 4 3 6 7 6# 7# — 5 3 1 # 6 6 5

(6)(3) (6)

6# 4 6 6 5 —
 10 8 6 7 3 3 6 8 4 8 7 8

6 7 7# 6# 6# 4 4
 3 (7*) 6 6 7 5 8 — 8 3 6 — 3 6 3 8 6 3 3 3

196.

3 6# 3 6# 3 6# 6# 6#
 7 10 7b 10 3 8 4 3 8 4 6 4# 6 4# 6 4# 6 4# 6 4#

3 6# 6b 6 4# 8 6 7
 5b 4 5 3 7 5 7 10 b 6 4 7 2 8

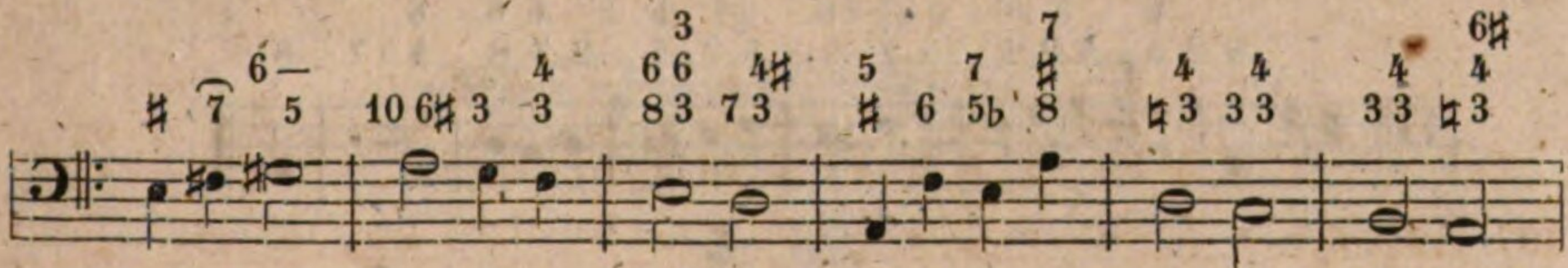
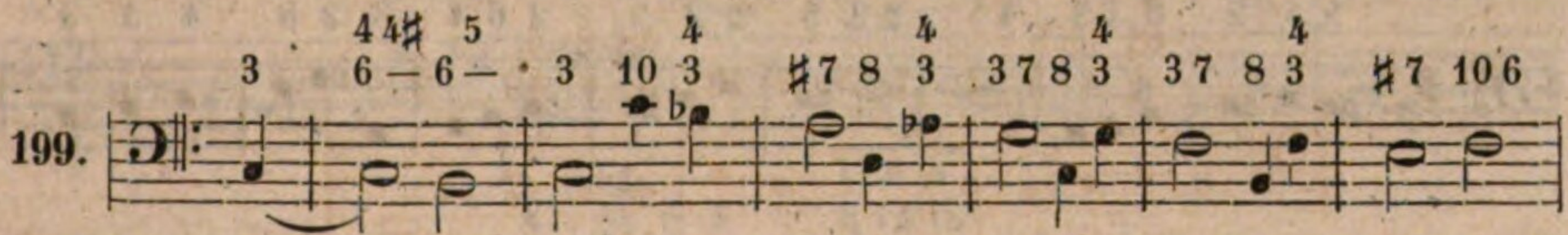
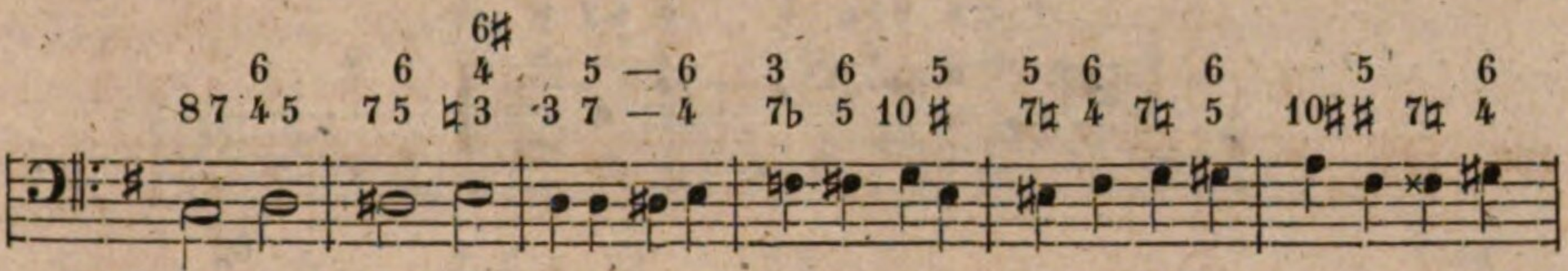
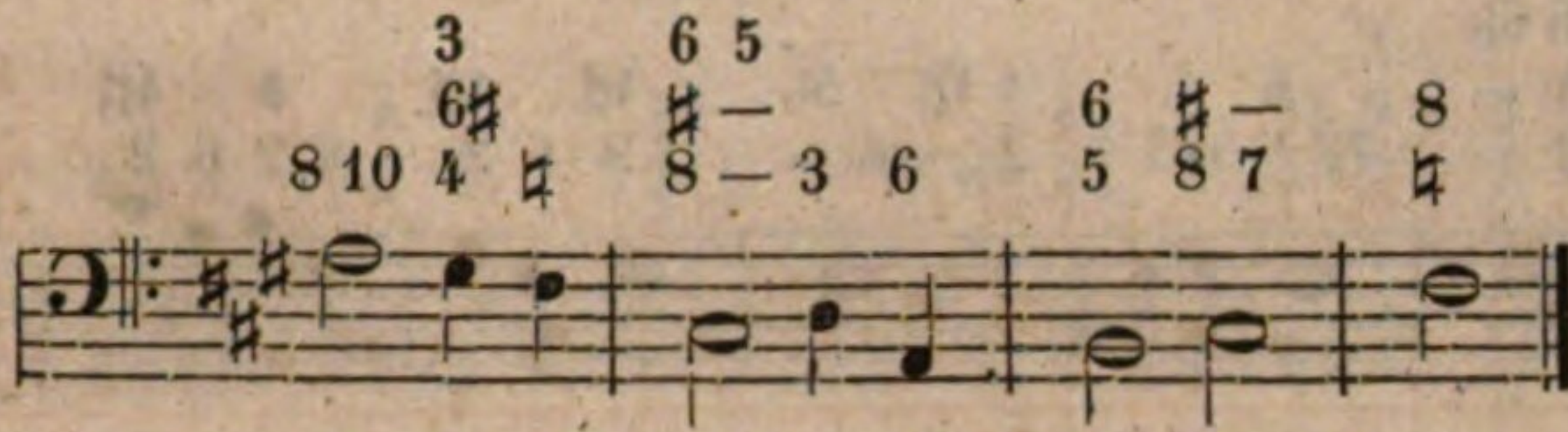
3 3 — 3 4 7 6# 6#
 6 7 6# 3 8 3 5 6 5 4 8 6 8 7 5# 6#
 # 3 5 4 # 6 # 6 # 6# # 6 3 — # 5 # — 4

197.

3 5 3 # 4 4 4 4 3 6 —
 6 3 6 # 6# 3 5 3 3# 3 5 3 5 6# 6 —
 5 6 3 3 7 4 3 10 # 6# # 6# 5 6 5# 6# # 6# # 4 3 7 5

*) 7 bedeutet die sogenannte Durchgangs-Septe. Es bleibt vom vorhergehenden Accorde die Quinte liegen, und wird zu diesem Sept-Accorde die Quarte. Z. B.

3 7 6



Der Secund-Accord.



201.

6 6^b
4 —
8 2 —

6
7^b 5 5 3

4 4[♯] 5^b
2 — 6 —

4[♯] 4[♯]
3 2 6 2

4 4[♯]
6 2 6 2

6 2 6 —
5

4
3 2 6 —

7 7 5 —

6 6 —
5 2 3 —

4
7 3 3 2

6
5 2 6 ^b

4[♯]
2 6 [♯]

4[♯] 6
2 6 ^b 5

3 5 7 8

202.

3
8 2 7[♯] 8 6 7

6
3 4 5

4 4[♯]
3 2 —

4[♯]
6 2 6

4[♯] 5[♯]
2 6 —

6[♯] 4 5 2[♯]
3 [♯] 4

6
5 5 2

4
6 3 3

6
4 5

6
2 5

6
2 5

4 6
2 6 4

6
3 2 6

6[♯] 4
4 3 3

6
5 2 5

6
5 2 5

6
5 2 5

6
5 2 5

3
2 3 8

6
4 5 7 8

203.

3
2 — 6 —

4 4[♯] 5^b
3 4 6 5^b

6 6
3 — 5

8 7 6 —
5 3 5 5[♯]

6[♯] 4
3 2 6 2

6 6^b
4 —

7^b 6
5 — 5 2

7 8 6 —
[♯] — 4 —

5 4[♯]
[♯] 2

6 6^b
6 2 6 5 3 8 6[♯] 5^b

6
3 8 2 —

3 6[♯]
6 4

4[♯]
3 3 ^b 2

5^b
6 — 3 3

6[♯] 4
4 8 7 8

204.

205.

§. 62,

Wir haben bisher alle Stimmen gleichzeitig miteinander fortschreiten lassen; bei jedem Harmonieschritte erreichten alle zu gleicher Zeit ihr Ziel.

Dieses gleichmässige Fortschreiten der Stimmen wollen wir nun verlassen, und eine oder die andere Stimme, sei es nun Oberstimme oder Bass oder eine der Mittelstimmen, ja wohl mehrere zu gleicher Zeit, später als die andern, an ihr Ziel gelangen lassen, wollen durch

Verzögerungen

einen Unterschied der Stimmenfortschreitung erzielen, z. B.

206.

Vorstehend a sehen wir die gleiche Bewegung aller Stimmen; nicht so bei b; hier verzögert die Oberstimme, beginnt ihre Bewegung beim vierten Viertel, und tritt erst da in denjenigen Accord, welchem sie angehört, oder, wie man zu sagen pflegt, die Verzögerung löst sich beim vierten Viertel auf.

Da die Verzögerung bei einem Tone geschieht, dessen Auflösung abwärts geht, oder da die Verzögerung von einem Tone ausgeht, welcher sich von oben nach unten bewegt, so nennt man diess

Verzögerung von oben.

Wir bemerken bei obiger Verzögerung, dass der verzögernde Ton schon im vorhergehenden Accorde gelegen, dass er also vorbereitet ist; dass er sich auflöst, und zwar in der nämlichen Stimme sich auflöst, in welcher er vorbereitet war. Diess wollen wir uns recht merken, und uns vorläufig auch daran halten.

Verzögerungen von oben können bei jedem Tone eines Accordes angewendet werden, welcher sich eine Stufe abwärts bewegt. Z. B. im obigen Beispiele a bewegen sich alle Stimmen, den Bass ausgenommen, um eine Stufe abwärts; daher kann bei jeder derselben, oder bei zweien, oder allen dreien eine Verzögerung angewendet werden, z. B.

207. a. b. c. d.

Bei a verzögert der Sopran, bei b der Alt, bei c der Tenor, bei d alle drei, und da sie sich nochmal beim Schlusse abwärts bewegen, ist die Verzögerung, welche sehr häufig beim Schlusse angewendet wird, nochmal angebracht.

Man nennt diese Verzögerungen auch Vorhalte, und für den Organisten ist besonders beachtenswerth, dass er diese Vorhalte als sogenannte Ligaturen behandle; dass er also ausser

- 1) ihrer Vorbereitung im vorhergehenden Accorde,
- 2) ihrer Auflösung durch dieselbe Stimme, in welcher sie vorbereitet schon liegt,
- 3) sie als Ligatur sorgsam behandle, d. h. dass er sie da, wo die Verzögerung eintritt, nicht besonders anspiele, sondern liegen lasse, so dass er also obige Beispiele bei 207 nicht auf folgende Art behandle:

208. a. b. c. d.

Unter vorstehenden Beispielen ist das unter b dasjenige, welches einem gediegenen Orgelspiele am wenigsten zusagt und sehr hart klingt. Diess ist immer der Fall, wenn eine Verzögerung nahe an einer andern Stimme liegt. Eben weil die Vorhalte der vorstehenden andern Beispiele den übrigen Stimmen ferner liegen, klingen sie auch nicht so herb, wie diess unter b, in welchem die Töne c und d eine Disharmonie erzeugen, welche z. B. ganz und gar gemildert wird, wenn wir dieselben Töne weiter aus einander stellen.

209. a. b.

Noch herber und unausstehlicher wäre ein Spiel wie vorstehend unter b, wenn die Bindung der Vorhalte nicht beachtet würde.

Reicht die Verzögerung in den nächsten Tact hinüber, so wird sie durch einen Bindungsbogen angezeigt und verlangt, z. B.

210.

Die Auflösung der Vorhalte soll dieselbe Stimme übernehmen; es soll aber auch eine andere Stimme dieser Auflösung nicht vorgreifen, z. B.

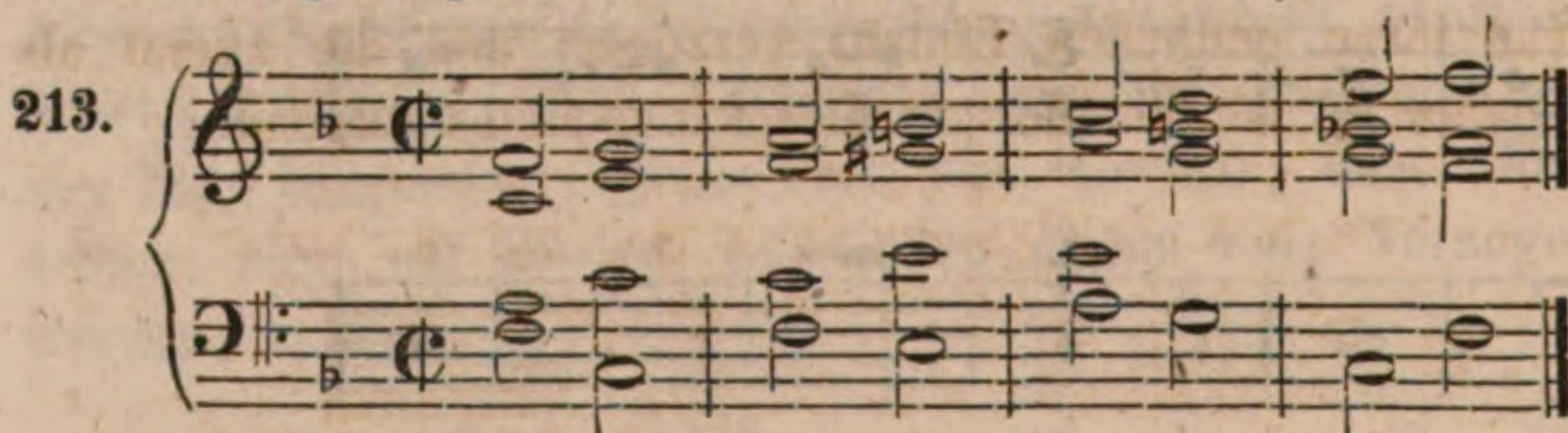
211. a. b.

Bei a tritt der Alt vor dem Sopran ins c, und raubt demselben die Wirkung der Auflösung. Auch hier ist dieses Vorgreifen desshalb störend, weil die Stimmen nahe beisammen liegen, und der Alt in dieselbe Klangstufe tritt, in welche sich der Sopran zu lösen hat. Bei b ist diess der Entfernung der Stimmen wegen nicht störend, und ebendesshalb mag diess Vorgreifen der Auflösung mit der Bassstimme seine Milderung in der entfernteren Lage finden. Gleichwohl gibt es auch hierin Fälle, welche minder zu empfehlen sind, z. B.

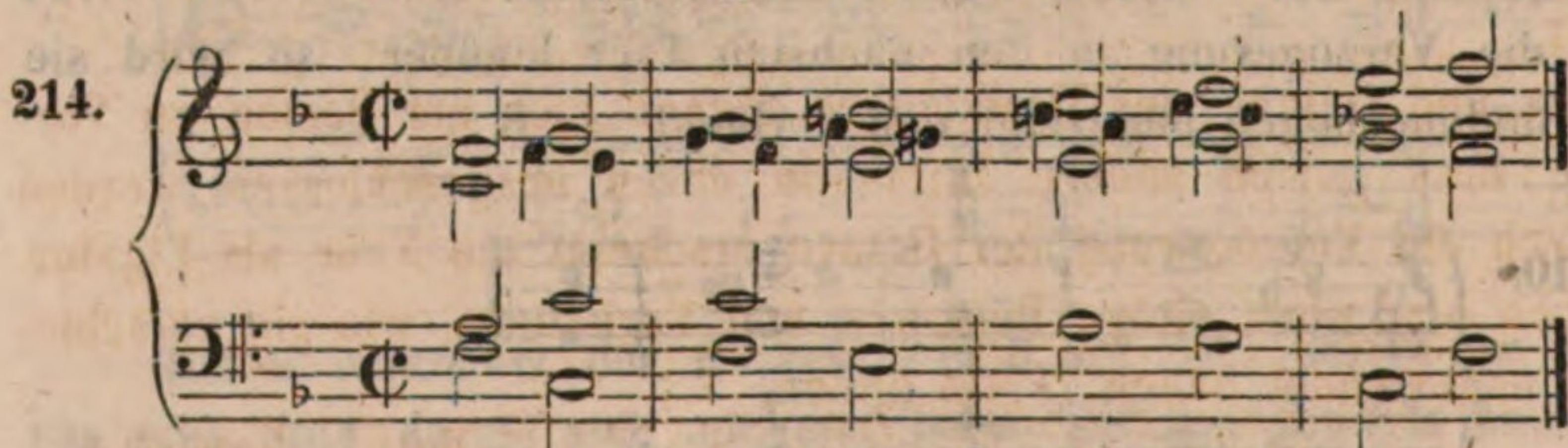


Wir haben oben aufgestellt, dass Verzögerungen bei jedem Tone eines Accordes angewendet werden können, welcher sich abwärts bewegt. Es gibt aber auch

Verzögerungen, wenn die Stimmen sich aufwärts bewegen. Z. B.



Soll hier die Oberstimme verzögern, oder vielmehr der Ton, welchen die Oberstimme verlässt, so stellt sich diess so dar:

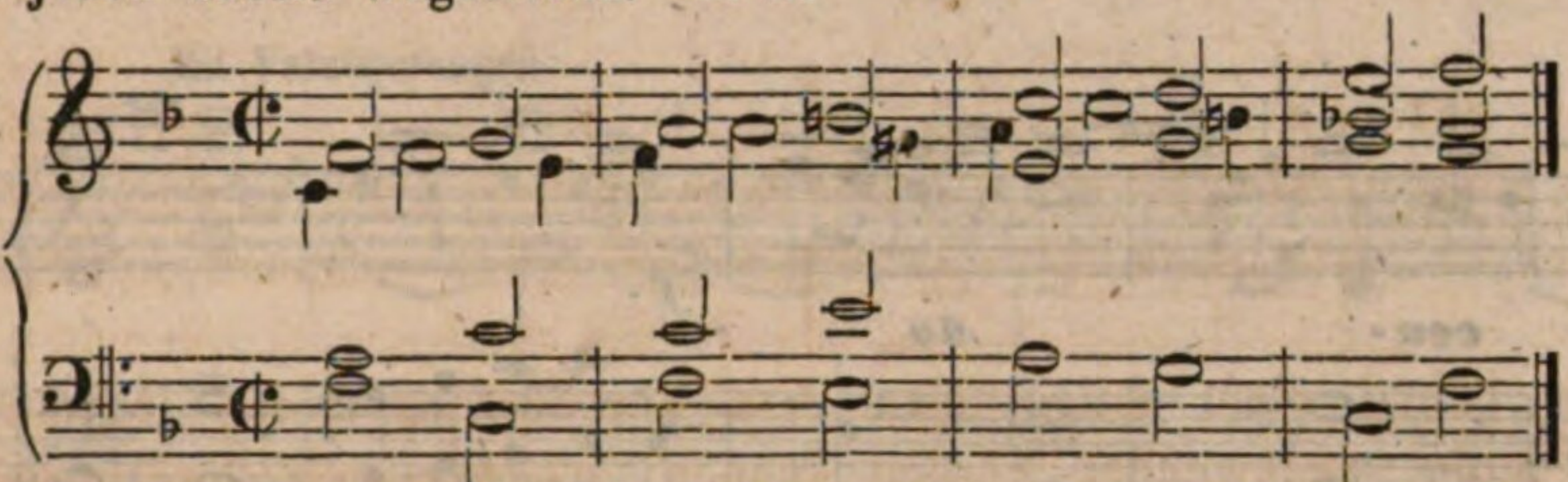


Hier sind aber die verzögernden Töne nicht vorbereitet, d. h. es übernimmt die Altstimme die Vorhalte, während diese im Sopran vorbereitet liegen. Diess geht gegen unsern Grundsatz, daher wollen wir es so einrichten, dass der Alt, da er beim Fortschreiten des Sopranes jedenfalls die Verzögerung zu übernehmen hat, früher schon in diejenigen Töne tritt, mit welchen er die Vorhalte zu bewerkstelligen hat. Z. B.



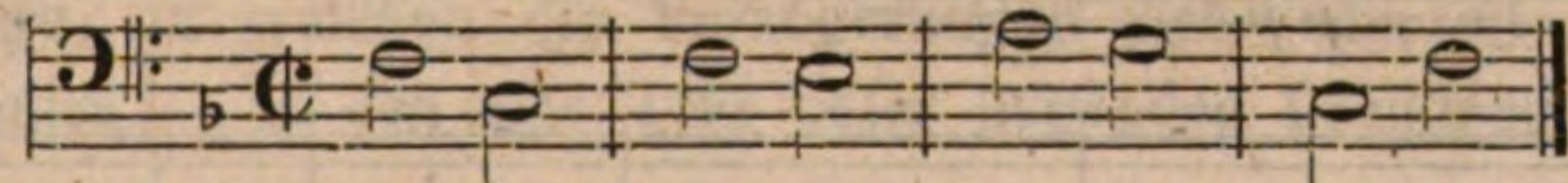
Im ersten Tact tritt der Alt im 2ten Viertel, also vor der Verzögerung, und diese dadurch vorbereitend ins f, ebenso beim 4ten Viertel zuerst in's g, um die Verzögerung in den 2ten Tact hinüber vorzubereiten, u. s. f. in den folgenden Tacten.

Bei solchen und ähnlichen Stellen verlangt das Ohr, dass die Bindungen fleissig gehalten werden. Uebrigens ist vorstehendes Beispiel besser, wenn die Vorhalte mehr gespart werden, so dass sie beim ersten Viertel eines jeden Tactes wegbleiben. Z. B.

216. 

In der Generalbassschrift müssen die verzögernden Töne bezeichnet werden. Im vorstehenden Beispiele ist es jederzeit die Terz des nächsten Dreiklages, welche ihren endlichen Eintritt verzögert und die zuerst als Quarte erscheint; daher ist die Bezifferung dieses Beispieles folgende:

5 — 5 —
8 4 3 3 4 # 4 4 3 7b 8

217. 

Durch diese Verzögerungen erscheint der sogenannte Quart-Quint-Accord; er ist nichts anders, als ein sich verzögernder Dreiklang, dessen Terze später eintritt.

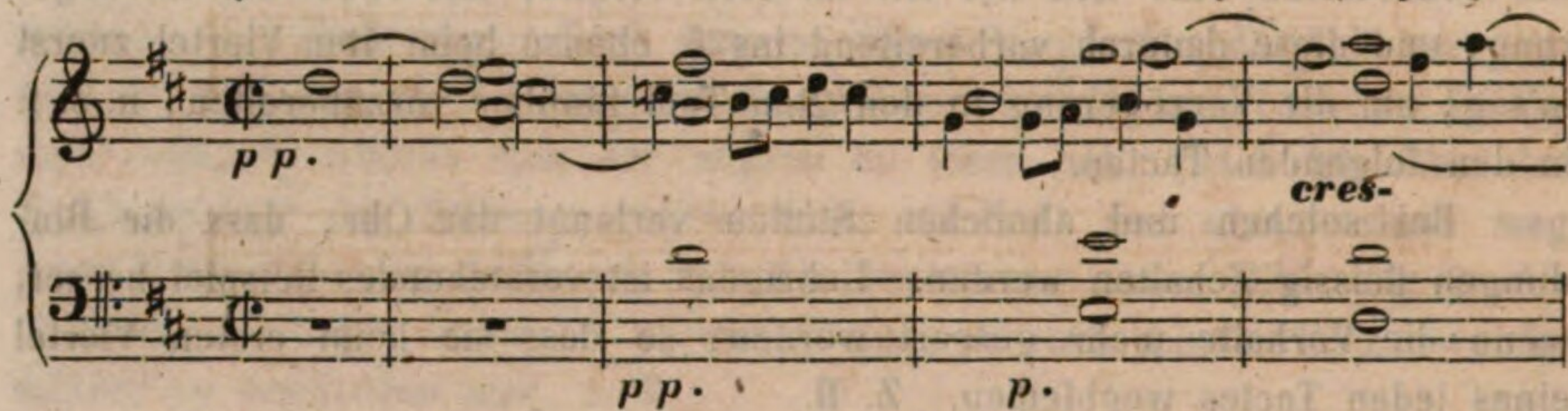
Die Terz und Octave des Dreiklages eignen sich am Besten zu Vorhalten, ohne dass jedoch andere Intervalle davon ausgeschlossen werden können. Durch die Verzögerung der Octave erscheint die None als Ligatur.

Es mögen hier noch einige Beispiele von Vorhalten, wie sie verschiedene Meister angewendet haben, Platz finden.

Mozart. Requiem.

218. 

Haydn. Schöpfung.



Fr. Lachner.



Mozart Sinf. in Cdur.



Auch Gänge lassen sich mit dergleichen Verzögerungen bilden,
z. B.

219.

3 6 — 3 6 — 4 6 — 3 7 8
5 5 5

Mit Verzögerungen:

3 6 — 4 3 6 —
5 5

Auch abweichende Auflösungen der verzögernden Accorde können vorkommen, z. B. nachfolgend bei +, wo sich der Vorhalt statt in den Tonica-Dreiklang in dessen Pararell-Tonart löst. Das Ganze bildet wieder Harmoniegänge, in welchen die Verzögerungen sich jederzeit statt in die erwartete Tonica — in den eine Terz tiefer liegenden Dreiklang lösen.

220.

Die Aufgabe des Schülers ist nun, sich hierin wohl zu üben, und nur dieser Uebung zu lieb hat er in den folgenden Melodien, wo es thunlich ist, Verzögerungen anzubringen, und dabei Rücksicht zu nehmen auf das, was hierüber in diesem §. gesagt wurde.

Die Bearbeitung ist zuerst das Harmonisiren auf einfache Art, wie bisher, und dann erst auf diesen Grund die Verzögerungen anzubringen. Einige kleinere Beispiele mögen hier stehen.

221.

3 2 6 3 6 7 8 8 5 3 6 3 8 5
4

Mit Verzögerungen:

a. b.

Im zweiten Tacte sollte sich das h im Alt des ersten Tactes ins c auflösen; er würde aber dadurch entweder der Auflösung des Sopranes vorgeifen, oder, wenn er erst im zweiten Viertel mit nach c ginge, eine Verzögerung im ersten Viertel veranlassen, welche nicht schön klingt, darum verlegt man ihn lieber abwärts nach g.

Bei b ist eine Verzögerung im Alt bei aufwärts schreitenden Stimmen, im vorletzten Tacte im Tenor.

Es ist besser, wenn der Schüler bei seinen Arbeiten die Vorhalte zuerst nur im Sopran, dann im Alt, Tenor, Bass, jedesmal in besonderer Ausarbeitung übt. Hiezu folgen einige Uebungsmelodien.

1.

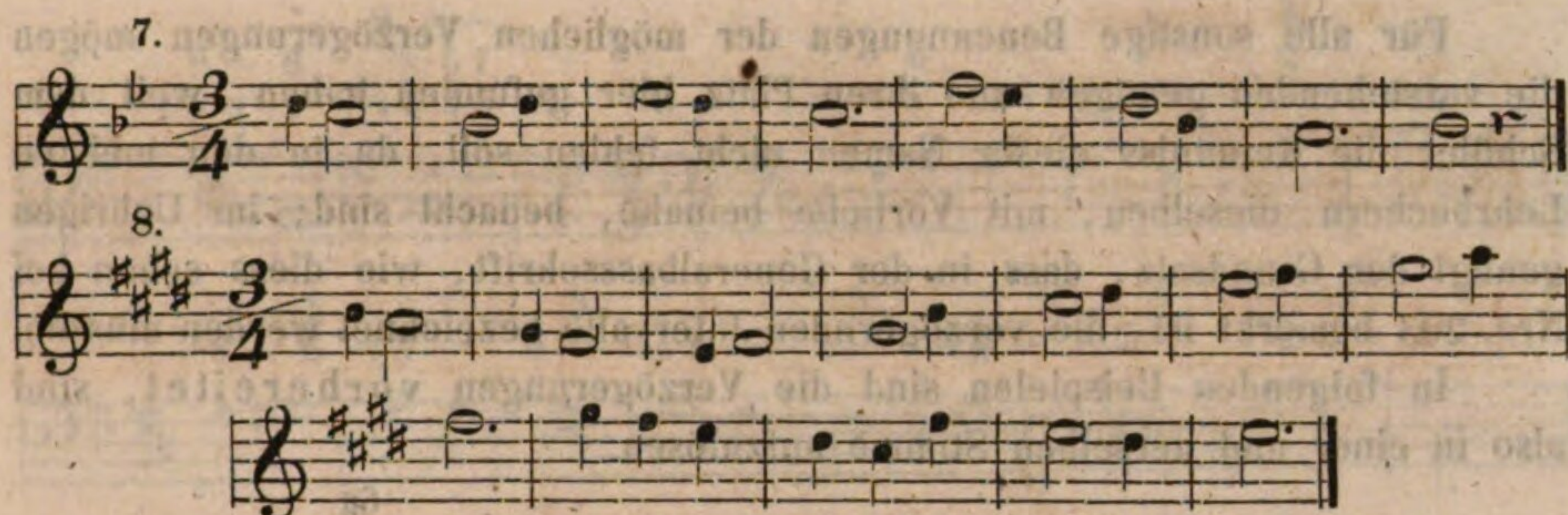
222.

2. 3.

4.

5.

6.



Bezifferte Beispiele mit Verzögerungen. Zu letzteren gehört, ausser dem bei Nro. 204 berührten Quart-Quint-Accorde hauptsächlich der Non- und theilweise der sog. grosse Septimen-Accord. Beim Non-Accorde verzögert zuvörderst, wenn er nämlich auf die einfachste Art aufgelöst wird, die Octave des nächsten Dreiklanges; z. B.

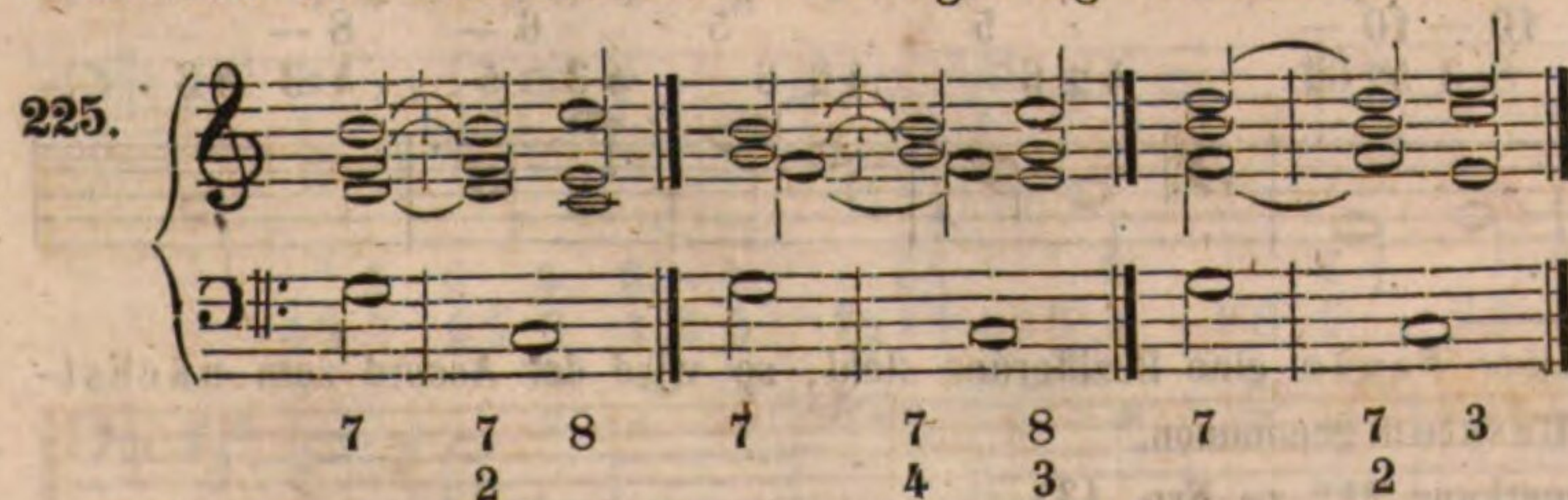


von welcher Auflösung wir aber schon unter Nro. 207 eine Abweichung, wie vorstehend b, berührt haben.

Verzögern wir wie bei a auch noch den Tenor, so entsteht der sog. Quart-Non-Accord:



Der grosse Septimen-Accord ist ein verzögernder Dominanten-Vierklang, welcher meistens am Ende der Cadenzen gebraucht wird und in verschiedenen Formen erscheint; er gehört zum Theil hieher, weil wenigstens ein Ton desselben eine Verzögerung von oben bildet. Z. B.



Für alle sonstige Benennungen der möglichen Verzögerungen mögen die vorstehenden genügen und ihren Platz hier gefunden haben, weil dem Schüler die Kenntniss dieser Namen nicht fehlen soll, da in den meisten Lehrbüchern dieselben, mit Vorliebe beinahe, bedacht sind; im Uebrigen genügt der Grundsatz, dass in der Generalbassschrift, wie diess schon bei Nro. 203 bemerkt ist, die verzögernden Intervalle bezeichnet werden müssen.

In folgenden Beispielen sind die Verzögerungen vorbereitet, sind also in einer und derselben Stimme aufzulösen.

1. 6♯

4 8 — 6 5

226. b 4 3♯ — 3 6 — 4 3 4 4 ♯ 5 6 3 4 3 5 4 3 7♭

8 — —

b 6 6 5 4 3 6 6 6 5 — 6 5 — 7

4 3 4 4 3 5 4 ♭ 5♭ 4♭ 3 6♭ 5♭ — 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 ♯ 5

5 — 6 5 6 7 8 5 — 6♯

4 3 4 5 2. 3 4 — 3 — 3 — 4 3 4 3 4 ♯ 3 3 4 3

3 — 3 — 3 — 3 — **)

6 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 —

4 — 4 3 5♭ — 4 3 5 — 4 3 5 — 4 3 3 7 5 4 3 4 3

*)

b 6 6

4 3 4 ♯ 5 5♯ 6 6♯ 4 ♯ 7 6 8 4♯ 6 8 4 4 3 8 3. 5

8 — — 6 7 6 5 4♯ 5 5 10 9 6 5 6 10 — 10 — 10 — 10 —

4 3 4 5 5 6 — 2 6 — 3 3 5 — 3 — ♯ 4♯ 6 3 5 6♯ 8 3 5♯ 6♯

10 — 10 — 10 — 10 — 5 5 6 — 8 —

8 3 5 6 8 3 5♯ 6♯ 4♯ 6 — 4♯ 6 — 4 3 5 4 3 4 3

*) Wenn ober einer Pause eine Bezifferung steht, so wird der Accord zum nächstfolgenden Basston genommen.

) Siehe die Anmerkung * zu Nro. 135.

8 — 6 8 — 5 4 3 6 8 — 6 4 5

4 5 4 3 4 5 5 4. 8 — 5 4 3 6 8 — 6 4 5

6 — 6 4 3 — 6 — 4 3 — 6 — 4 5 — 6 — 4 2 6 —

4 3 6 4 3 3 4 3 3 4 3 6 4 3 10 8 4 7 8

1. 3 4 3 9 8 4 6 6 3 8 7 6 5 6 9 8 9 8 4 5 5 9 8 7 6

227. 9 8 4 3 9 8 4 3 6 5 3 5 6 6 6 4 3 4 4 6 9 8 7 5 5 5

9 8 5 9 3 4 3 3 2. 8 5 9 5 3 9 3 5 6 9 5 3

9 8 4 5 4 6 — 5 — 4 4 4 8 — 6 4

5 9 8 4 3 8 3 2 6 2 6 7 3 4 3 7 6 4 7

3 3 4 6 7 4 3 5 5 9 5 3 3. 3 7 6 9 8 7 5 — 4

6 4 3 4 5 9 8 3 5 6 — 3 — 6 3 9 8 4 5 6 4 5 6 6

5 6 4 6 — 4 6 6 6 6 6 6 6

4 3 7 4 5 3 4 3 3 7 5 3 9 8 5 9 8 5 9 8 5 9 8 5

4 7 6 5 6 6 7 5 8 — — — — — 3 3 4 3 3 3b

8 3 3, 8 — 7 3 4 5 9 8 2 8 4.

7 6 6 6 5 10 — 2 3 — 3 7 3 10 9 b 6 5 3 — 5 — b —

3 — 3 5 4 4 — 6 — 7 4 1 3 3 — 3 — 9 8 4 3 4 9 8

6 5 6 4 4 6 3 — — — 2

3 — 4 3 8 — 4 6 6 5 9 8 2 5 9 8 5b — — 4 4 4

8 — 6 4 3 7 6 5 4 6 3 b — 3 4 6 —

4 — 6 — 7 3 3 5 3 — 2 3 6 7 4 8 3 4 3

7 — 9 8 4 — 9 4 6 — 6 9 8 7 4 4 5 5 4

8 7 3 10 5 — 5 5 3 — 2 8 5. 3 2 — 6 —

3 — 3 — 8 — — 6 3 — 5 3 — 6 — 9 8

9 8 4 5 9 8 6 6 4 4 3 2 3 5 9 8 6 — 9 8 4 3 3 7 5 b — 4 3

3 4 6 6 7 4 4 8 3 5b 3 — 5 b — 8 7 8 —

5b 3 3 4 8 b — 5 4 5 4 6 4 — 9 8 6 — 9 8 4 3 6 4 4 5 5 4

3 — 6 — 4 — 2 3 4 — 2 3

5 5 4 8 7 5 — 5 7 9 8 8 — 6 6 5 — 8 6. 5 4 3 4 8 7

9 8 7 4 7 6 8 4 6 6 4 6 5 6 5 5

4 — — — 4 6 4 3 4 3 3 4 6 3 3 4 — b 5 9 8 4 3 9 8 4 3 4 3 4

9 8 8 4 4 8 4 4 6 6 4 5 4 4 5 — 6 4 6

b 6 4 4 — 7 6 4 6 4 6 4 4 3 4 3 4 4 b — 7 5 9 2 7 5

4 — 6 4 6 4 6 4 6 6b
 9 2 — 5 9 2 7 5 9 2 5 2 6 4 3 7b 9 8 2 5 9 8 b 5

4 5 7
 5 4 — 8

§. 63.

Die Vorhalte können auch

von unten

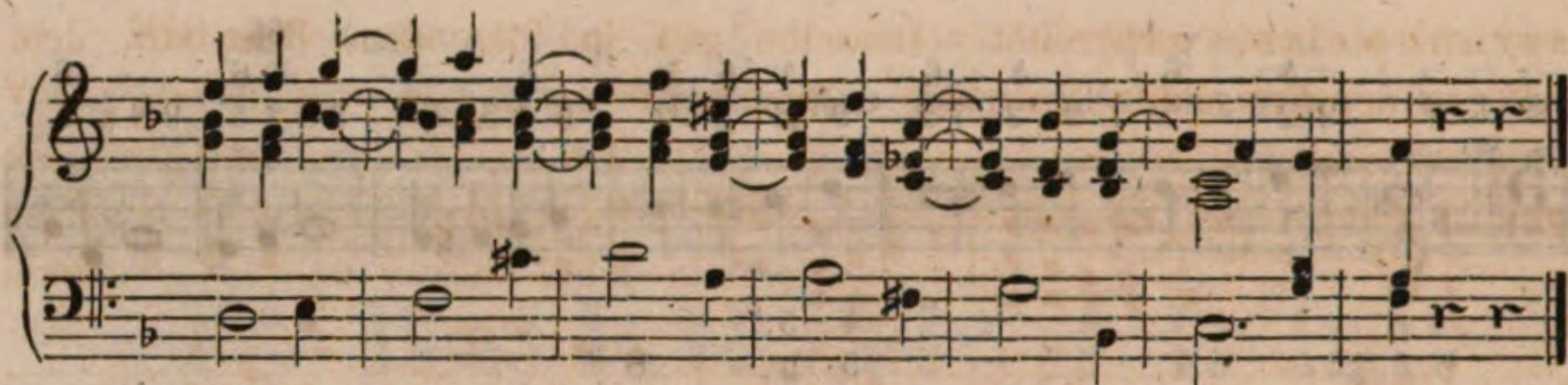
angewendet werden, und zwar weichen diese in nichts von den vorhergehenden ab. Die Vorbereitung derselben und ihre Behandlung als Ligaturen, so wie namentlich, dass ihrer Auflösung eine andere Stimme nicht vorgreifen soll — alle diese Bedingungen sind hier noch rätlicher, weil diese Vorhalte ihrer Natur nach aufgeregter und herber klingen.

a. b. c.

228.

a ist besser als b, denn hier greift, wenn auch eine Octave auseinander, der Tenor dem Sopran in der Auflösung vor. Bei c sehen wir den schon genannten grossen Septimen-Accord, dessen Oberstimme eine Verzögerung von unten macht.

229.



Alle diese Vorhalte klingen besser, wenn die andern Stimmen mit verzögern, weil dadurch die Auflösung der Oberstimme allein bleibt.

Trio.

Beethoven. Cismoll-Sonate.

230.

sf. *f* *p* *cresc.* *p*

Im zweiten Theile ist die Verzögerung im ersten und dritten Tacte auf einem andern Tone des Accordes, als der nächsten untern Stufe, also

sprungweise, vorbereitet. Dasselbe gilt in folgendem Beispiele, dem Allegro der Freischütz-Ouverture entnommen:

231.

Im ersten Tacte verzögert die Altstimme, indem sie immer ein Achtel nach dem Basse aufwärts schreitet, ebenso im zweiten, wozu noch im letzten Viertel die Verzögerung der Oberstimme kommt; im dritten Tacte geht die verzögernde Oberstimme sprungweise von es nach h.

Das Wesen der Verzögerungen ist, dass sie in einen Tacttheil hinüberreichen, zu welchem sie nicht gehören, und in welchen sie sich zu lösen haben. Dieses Hinüberreichen kann, wie wir im vorhergehenden Beispiele und in den nachfolgenden sehen, mit Verzögerungen auf- und abwärts in Syncopen, mit syncopirten Noten geschehen. *)

Hier ein weiteres Beispiel.

232.

Oft kann es in der Absicht des Componisten liegen, kann dem stärkern Gefühls-Ausdrucke sehr angemessen erscheinen, die verzögernden Noten besonders hervorzuheben, sie also nicht als Ligaturen zu behandeln, z. B.

233.

*) Syncopen, zertheilte Noten, die mit der einen Hälfte einem Tacttheile, mit der andern dem nächsten gehören, also ihre Geltung auf zwei Tacttheile ausdehnen und so sich vertheilen.

Wir wollen uns nun im Begleiten solcher Melodien üben, in welchen Vorhalte von oben und unten vorkommen. Wir halten uns daran, dass sie sich auflösen haben, wollen dieselben als Ligaturen auch bezeichnen und es kann demnach nicht schwer fallen, sie richtig zu behandeln. Einige kleinere Beispiele werden Alles erläutern.

234. 1. 2. 3.

Diese Beispiele heissen ohne Verzögerung und mit der Harmonie allenfalls so:

235. 1. 2. 3.

Da nun diejenigen Harmonieen hergestellt sind, in welche sich die Verzögerungen zu lösen haben, so können diese keine Schwierigkeit mehr bieten, und sie stellen sich folgendermassen dar:

236. 1. 2. 3.

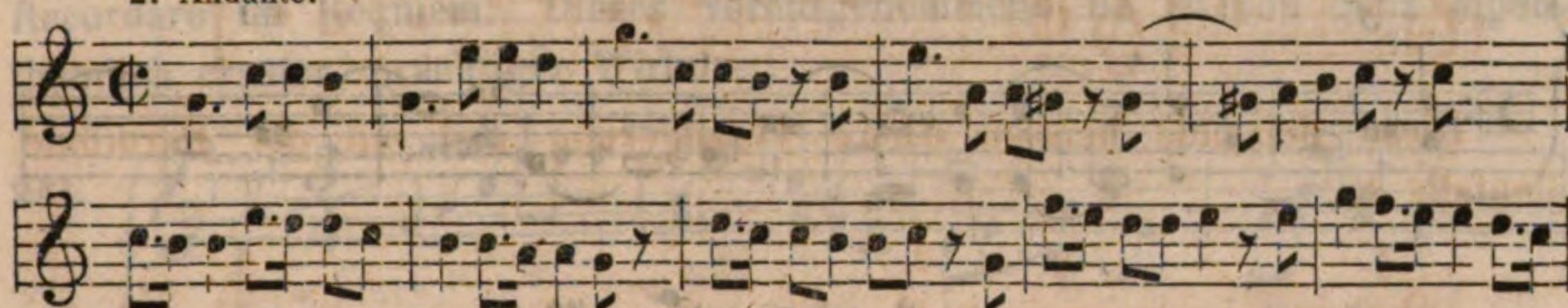
Bei 3 sehen wir im vorletzten Tacte einen der Sept-Accorde zur Cadenz verwendet (beim ersten Viertel e), welche wir unter Nro. 150 kennen gelernt haben. Im letzten Tacte haben wir h zum grossen Septimen-Accorde benützt, und dabei, um mehr Gleichheit in den Rhythmus zu bringen, dem Basse die Accordnote g eingeschaltet.

Beispiele zur Uebung.

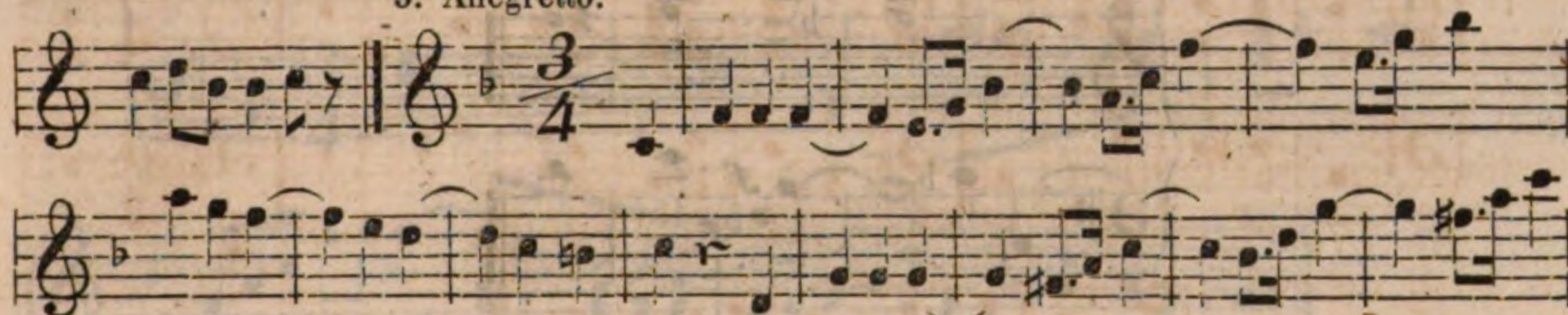
1.



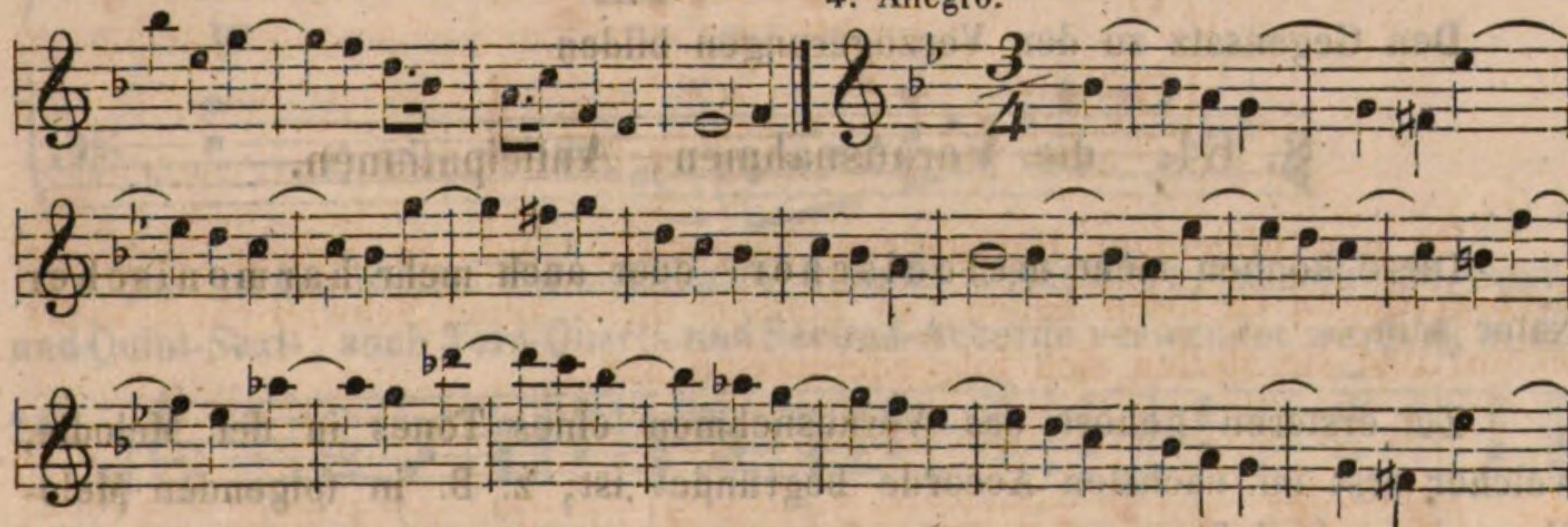
2. Andante.



3. Allegretto.



4. Allegro.



Die Verzögerungen in der Bassstimme können von grosser und schöner Wirkung sein, und wir finden deren in den Werken unserer Meister dieselben in Menge; z. B.

Mozart. Menuett aus der Gmoll-Sinf.



Allegro. Beethoven. Cmoll-Sinf.

Den Gegensatz zu den Verzögerungen bilden

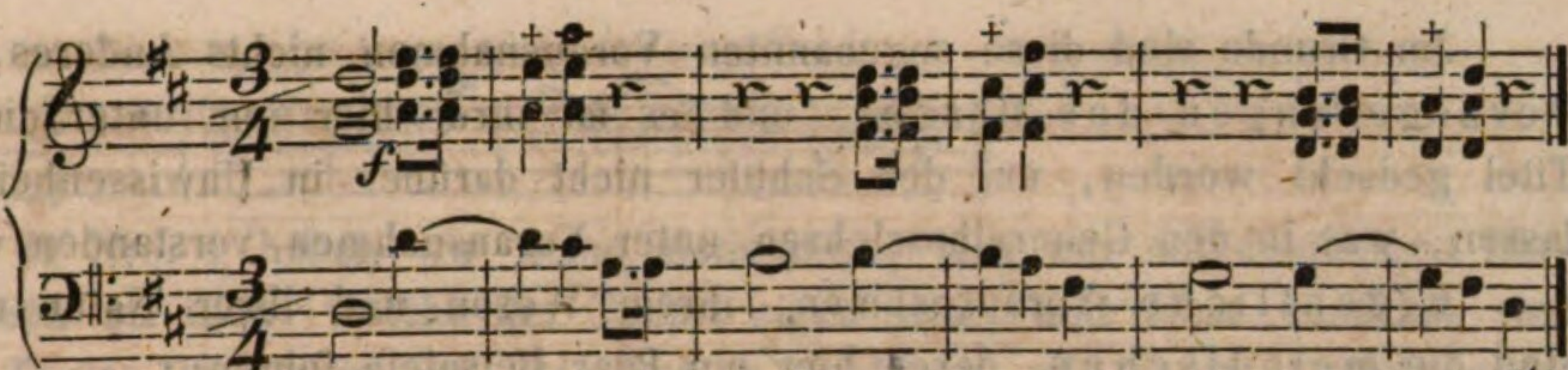
§. 64. die Vorausnahmen, Anticipationen.

Diese können mehr melodischer, oder auch mehr harmonischer Natur sein.

Zu ersteren gehört das Vorausnehmen eines Tones in der Melodie, welcher erst im nächsten Accorde begründet ist, z. B. in folgenden Melodien das c und fis.

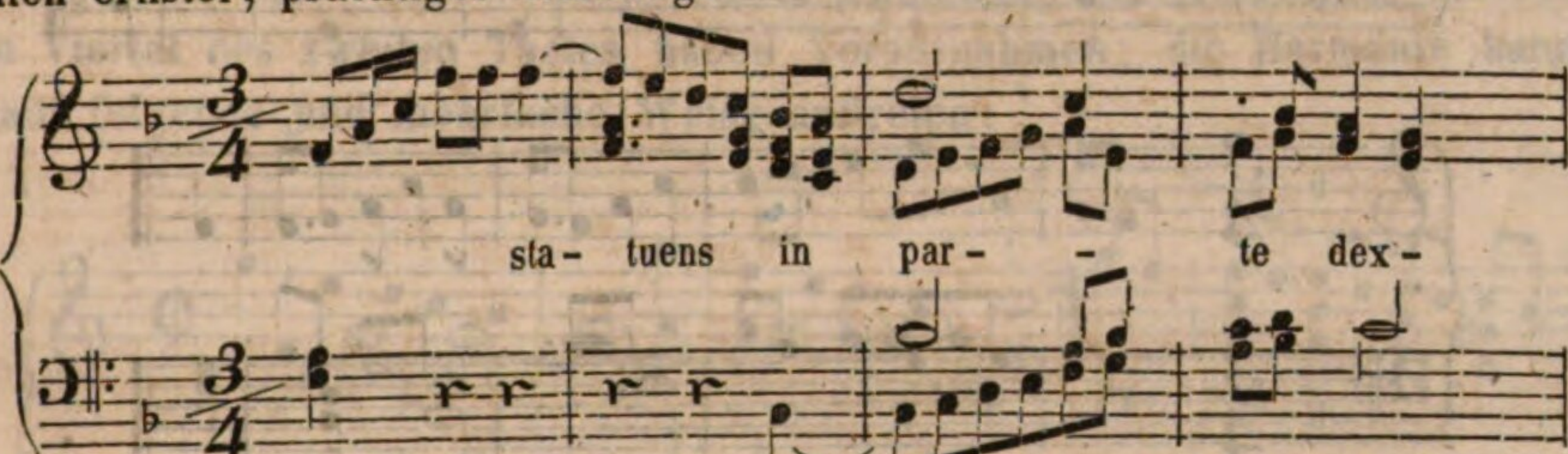
239.

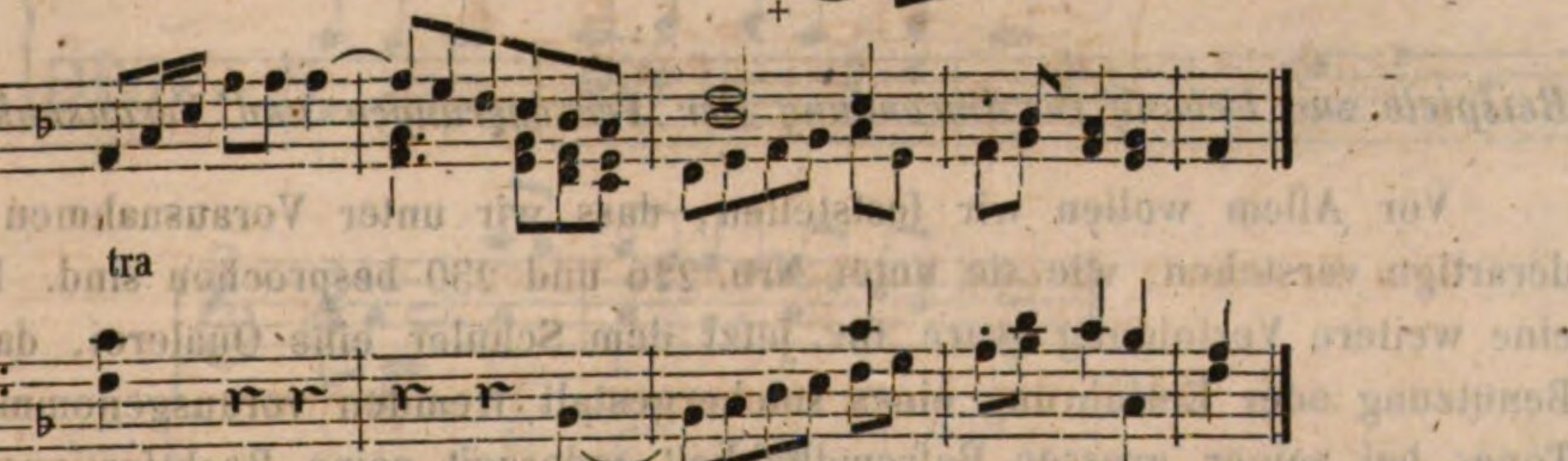
Zu den mehr harmonischen Vorausnahmen gehören diejenigen, welche in kräftigeren und vollständigeren Accorden Töne der nächstfolgenden Accorde vorgreifen; z. B.

240.  etc.

Wir bemerken hiebei zugleich Verzögerungen im Basse, welche, wenn sie nicht geflissentlich sehr herb erscheinen sollen, sorgfältig als Ligaturen zu behandeln sind.

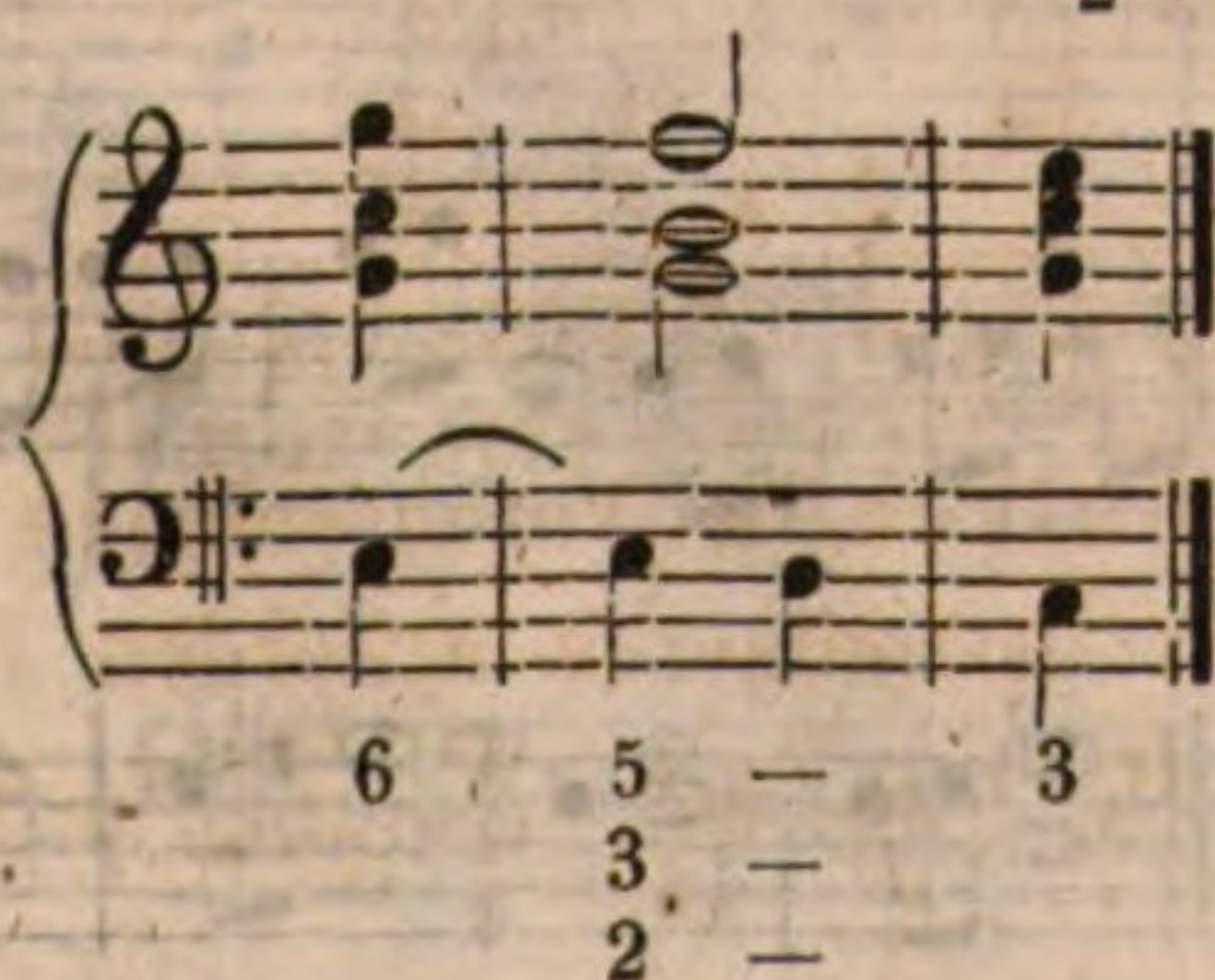
Hieher gehört das Be des Basses in Mozarts herrlicher Cadenz des Recordare im Requiem. Dieses vorausgenommene Be ist von ganz eigen-
thümlich ernster, prächtiger Wirkung:

241.  sta - tuens in par - te dex -

 tra

Zu harmonischen Voraussetzungen können Dreiklänge, namentlich Sext- und Quint-Sext-, auch Terz-Quart- und Secund-Accorde verwendet werden, z. B.

242. 



Im Grunde sind diese sogenannten Vorausnahmen nichts Anderes, als Verzögerungen des Basses, und es ist ihrer hier nur unter diesem Titel gedacht worden, um den Schüler nicht darüber in Unwissenheit zu lassen, was in den Generalbasslehren unter Vorausnahmen verstanden wird.

Eigentliche Vorausnahmen, ihrem Wesen und ihrer Natur nach, sind die melodischen, deren hier ein Paar Beispiele folgen:

243.

Beispiele zur Uebung in Anwendung der Verzögerungen und Vorausnahmen.

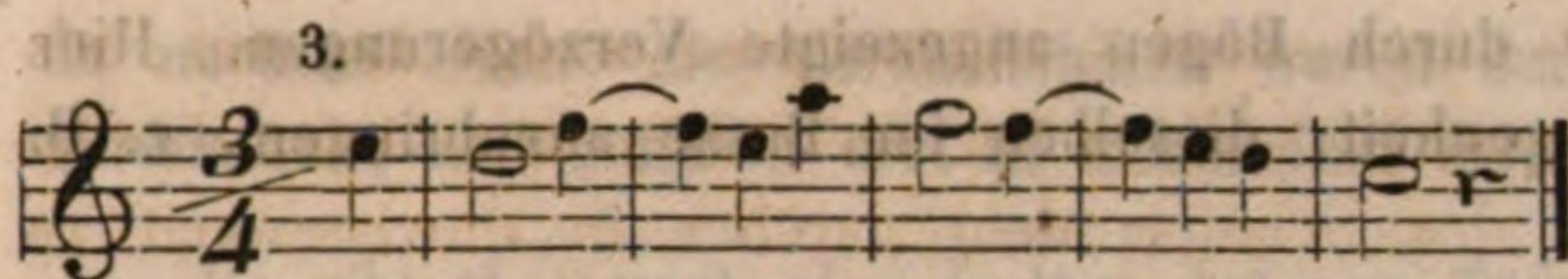
Vor Allem wollen wir feststellen, dass wir unter Vorausnahmen nur derartige verstehen, wie sie unter Nro. 226 und 230 besprochen sind. Denn eine weitere Verfolgung wäre für jetzt dem Schüler eine Quälerei, da die Benützung oder Einführung eines solchergestalt fremden vorausgenommenen Tones bei seiner grossen Befremdlichkeit jederzeit seine Rechtfertigung in dem Sinne derjenigen Situation etc. finden wird, welcher der Schaffende es angemessen findet. Viel praktischer und geschmeidiger sind die Verzögerungen, und unter diesen wieder diejenigen von oben. Wir wollen aber die des Basses dabei nicht übersehen.

Wir können nun z. B. von zwei gleichen Tönen den zweiten etwa als Verzögerung zum nächsten Accorde ansehen, und ebenso stufenweise auf- oder abwärtsschreitende, und kommen nun zu solchen, welche nicht wie die unter Nro. 219 und 221 vorbereitet, sondern unvorbereitet, und mehr melodischer Natur sind.

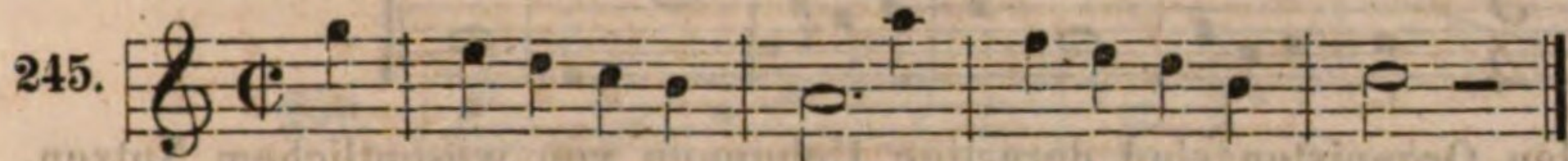
1.

244.

2.



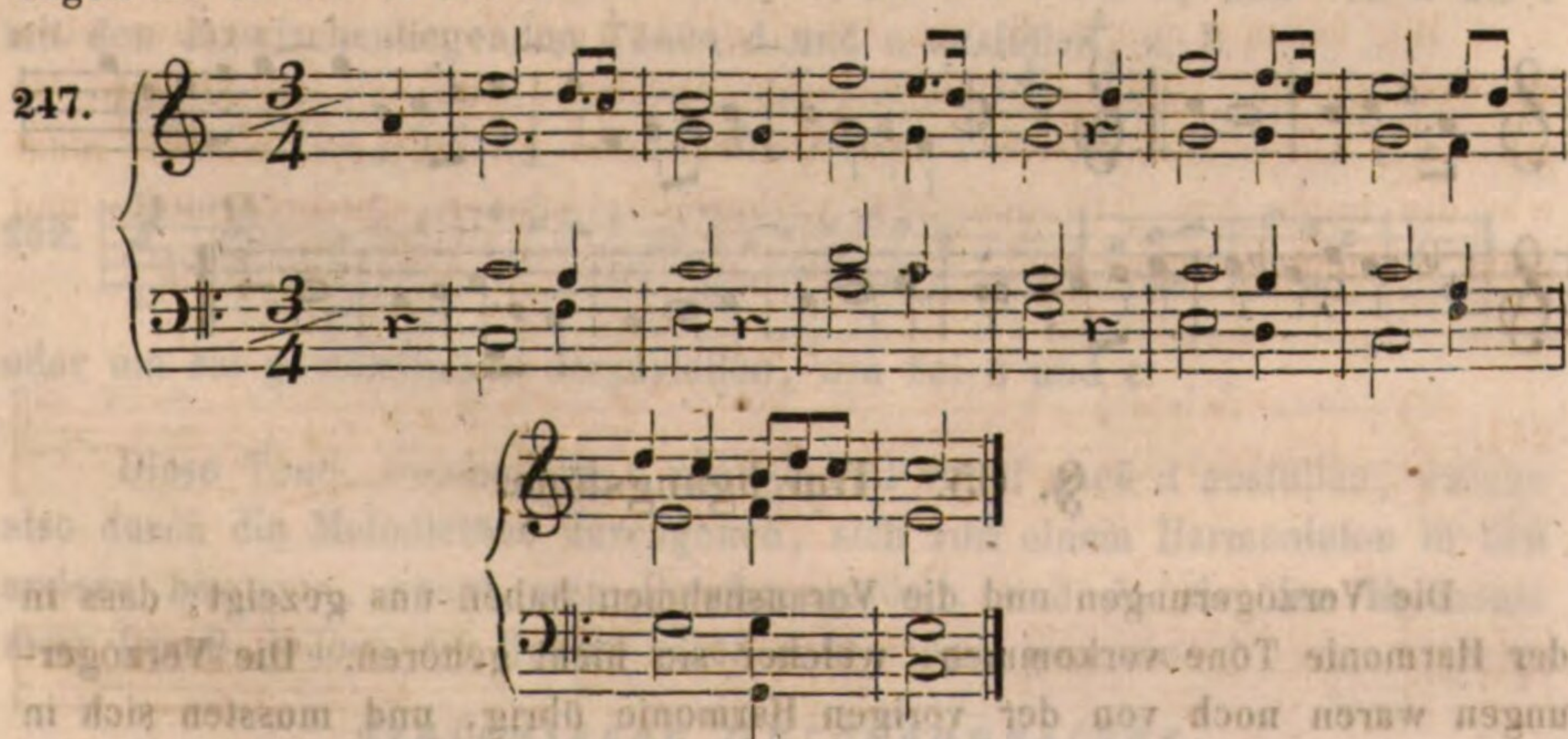
In Nro. 1 haben wir keine Modulation, also nur mit denjenigen Harmonieen zu thun, welche der Tonart eigen sind, und diese zunächst sind der Tonica-Dreiklang und Dominanten-Vierklang mit ihren Versetzungen. Was ist also der Kern der Melodie? — Folgender:



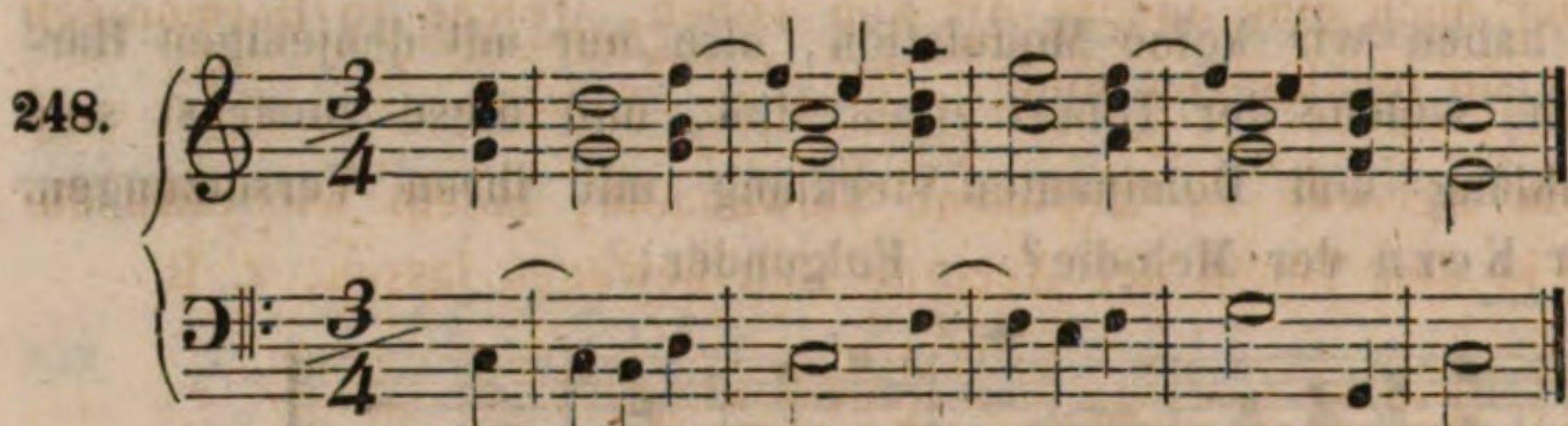
Demnach hat jedes Viertel des ersten und dritten Tactes eine Verzögerung, das erste des zweiten Tactes ebenfalls; der Aufstreich und das vierte Viertel des zweiten Tactes haben Vorausnahmen; die Harmonie kann nun auf folgende und mehrfache Weise auftreten:



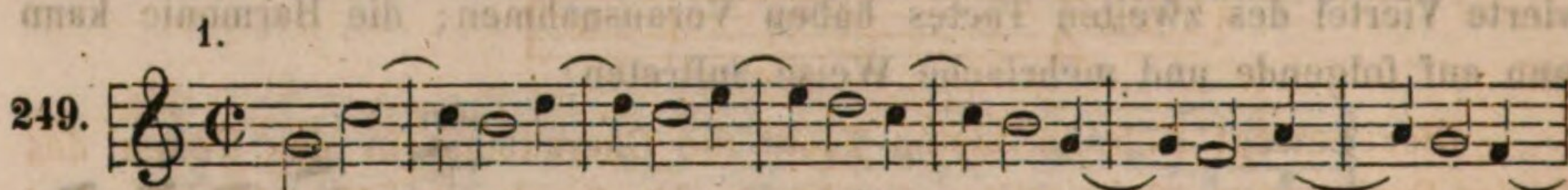
Nro. 2 hat Vorausnahmen im 1., 3., 5. und 7. Tacte, und Verzögerungen im 6. und 7. Tacte.



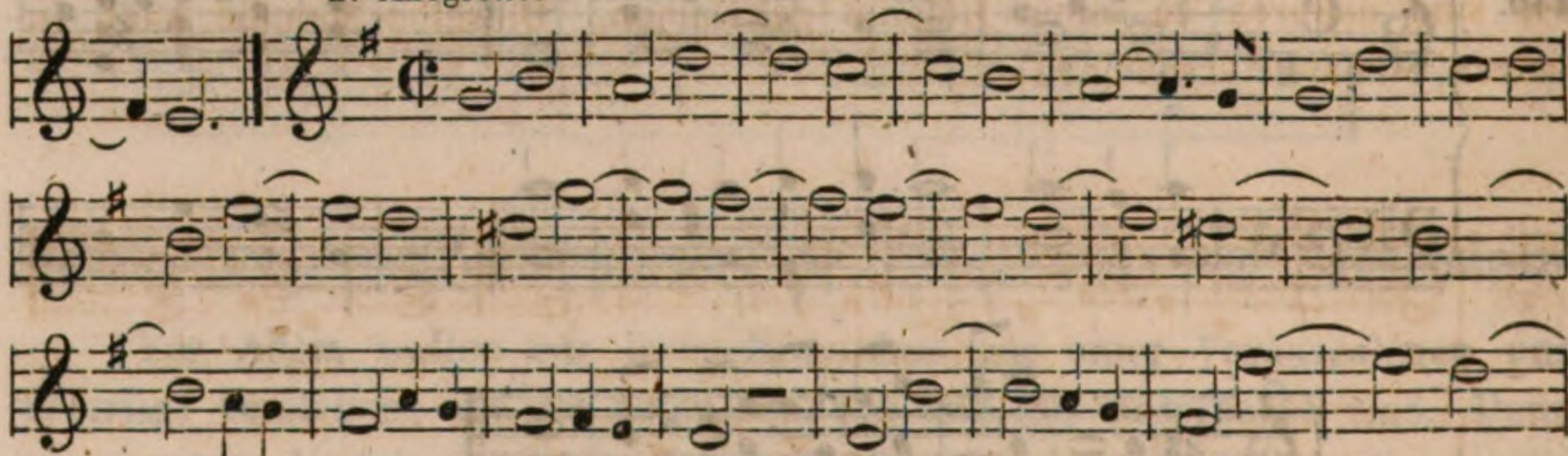
In Nro. 3 sehen wir durch Bögen angezeigte Verzögerungen. Hier haben wir aber auch Gelegenheit, dieselben im Basse anzubringen, z. B. im 1. und 3. Tacte:



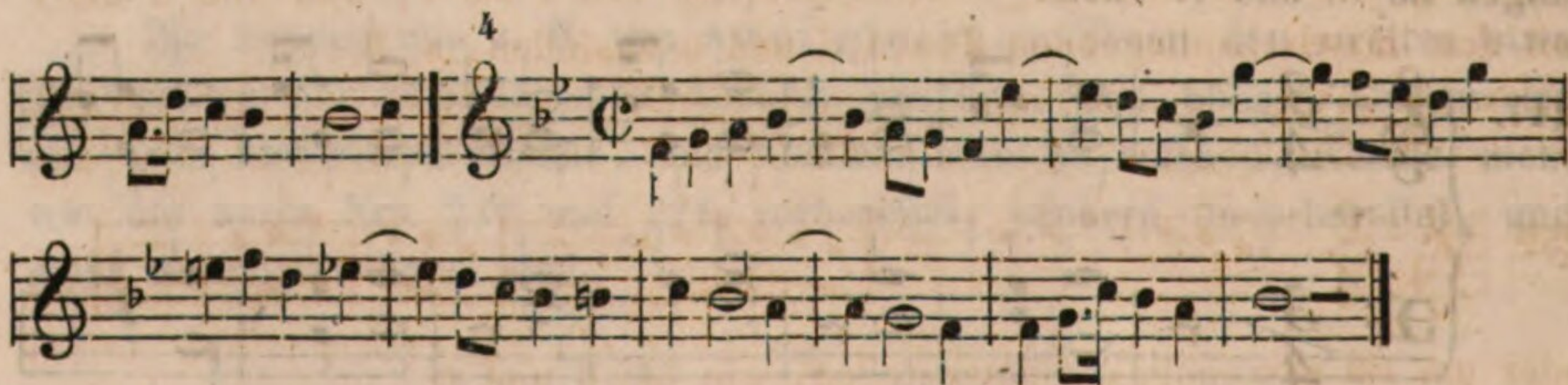
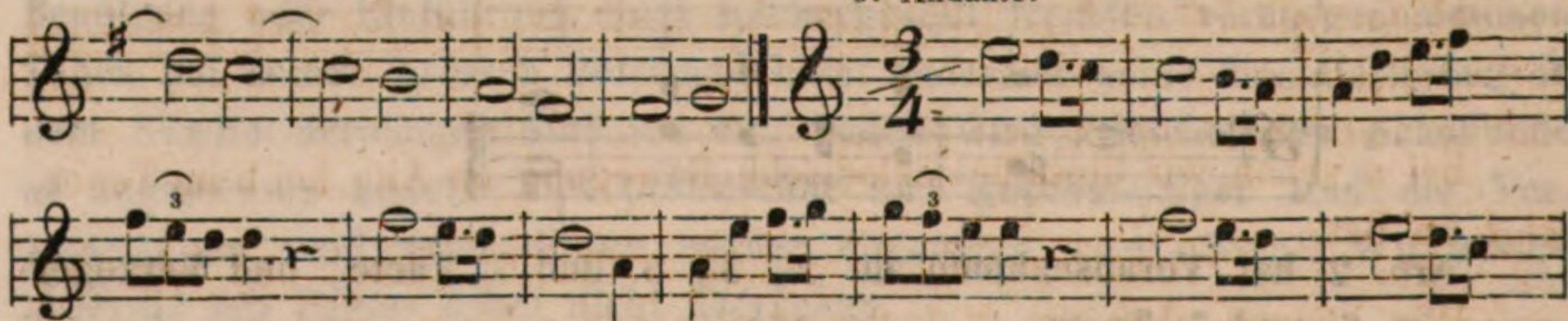
Für den Organisten sind derartige Uebungen von wesentlichem Nutzen, so wie sie aber auch jedem Harmonie-Studierenden geläufig sein müssen. Gute Präludien bieten hiezu Studium genug.



2. Allegretto.



3. Andante.



§. 65. Durchgangstöne.

Die Verzögerungen und die Vorausnahmen haben uns gezeigt, dass in der Harmonie Töne vorkommen, welcher sie nicht gehören. Die Verzögerungen waren noch von der vorigen Harmonie übrig, und mussten sich in

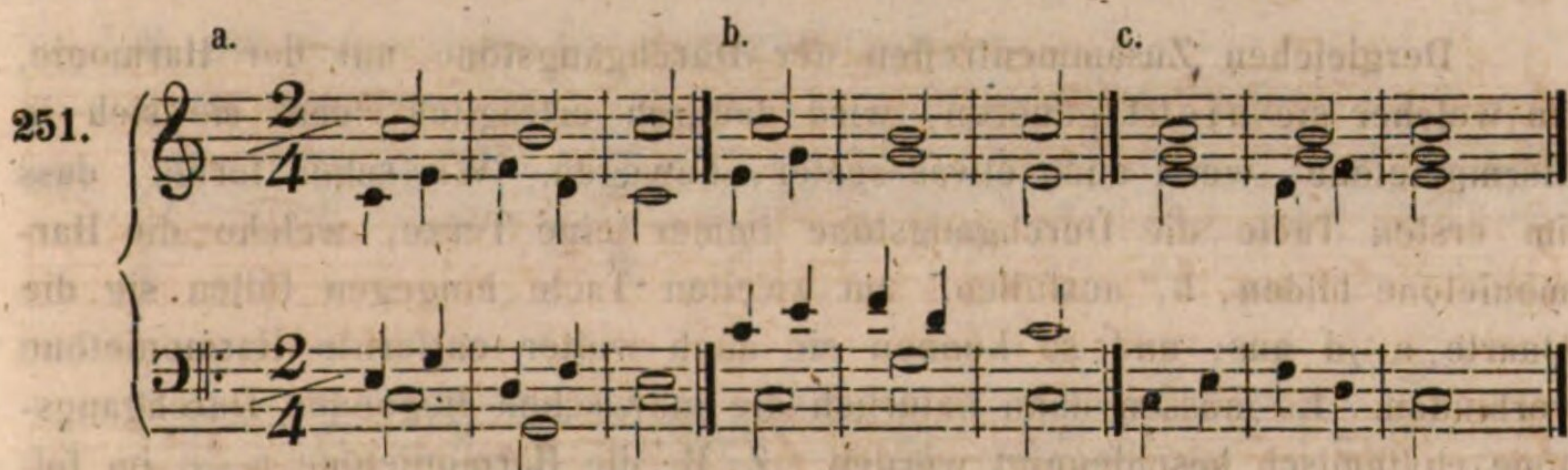
die nächste lösen, die Voraussetzungen waren der nächstfolgenden Harmonie entnommen, und mussten erst in dieser ihre Rechtfertigung erhalten.

Es gibt aber noch eine andere Art von Tönen, welche zu Harmonieen erklingen, denen sie nicht eigen sind.

Wir können Accorde zu Melodieen umwandeln, indem wir etwa die Oberstimme frei in den Tönen der Accorde sich bewegen lassen, z. B.

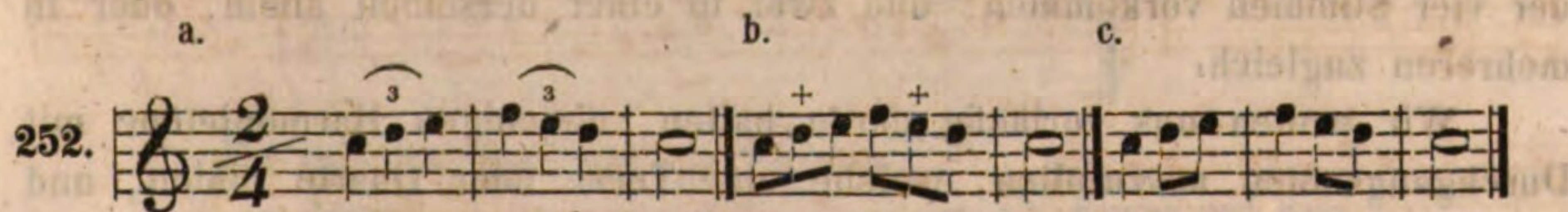


Hier bewegt sich im ersten Tacte die Oberstimme in den Tönen des Tonica-Dreiklages, im zweiten in denen des Dominanten-Vierklages, und wir sind dadurch zu einer Melodie gekommen. Dieselbe Melodie kann in andern Stimmen erscheinen, z. B.



Bei a sehen wir dieselbe melodische Bewegung im Alt, bei b im Tenor, bei c im Bass.

Wir können aber die Melodienschritte von c bis e, und von d bis f mit den dazwischenliegenden Tönen d und e ausfüllen, z. B.



oder um sie gewöhnlicher darzustellen, wie bei b und c.

Diese Töne, welche von c nach e und von f nach d ausfüllen, welche also durch die Melodietöne durchgehen, sich von einem Harmonieton in den andern bewegen, nennt man Durchgangstöne, und da sie der Harmonie zwar fremd, jedoch der Tonart eigen sind, nennt man sie

diatonische Durchgangstöne.

In folgendem Beispiele

253.

sind die Durchgangstöne bezeichnet.

Im ersten Tacte vorstehenden Beispiels treffen die Harmonietöne immer auf ein Viertel des Tactes; nicht so im zweiten, da dort auf das zweite Viertel der Durchgangston c kommt, und folgend bei b die bezeichneten:

254.

Dergleichen Zusammentreffen der Durchgangstöne mit der Harmonie, zu welcher sie nicht gehören, wird dadurch erträglich, dass sie sich in Harmonietöne, wenn auch etwas später, bewegen. Wir sehen ferner, dass im ersten Tacte die Durchgangstöne immer eine Terze, welche die Harmonietöne bilden, b, ausfüllen. Im zweiten Tacte hingegen füllen sie die Quarte a—d aus; und so können sie auch weiter entfernte Harmonietöne verbinden. Es müssen dann natürlich die inzwischen liegenden Durchgangstöne rhythmisch beschleunigt werden. Z. B. die Harmonietöne g—e im folgenden Beispiele mit Durchgangstönen verbunden stellen sich etwa so dar:

255.

oder:

Wie die Verzögerungen, so können auch die Durchgangstöne in jeder der vier Stimmen vorkommen, und zwar in einer derselben allein, oder in mehreren zugleich.

Wir wollen uns vorläufig daran halten, diejenigen Harmonietöne mit Durchgangsnoten auszufüllen, welche eine Terze oder Quarte bilden, und hievon wieder namentlich die erstern berücksichtigen.

Folgende Beispiele wollen wir zuerst einfach harmonisiren, dann die Durchgangstöne in einer, dann in mehreren Stimmen, wo es thunlich, anwenden.

256.

A. Mit Durchgangstönen

1. im Sopran.

2. im Alt und Bass.

257.

3. im Tenor.

Die Durchgänge des Tenores in 3 sind hart, und dergleichen wird lieber vermieden.

B. Mit diatonischen Durchgangstönen:

1. im Sopran.

2. im Alt und Sopran.

258.

3. im Tenor, Sopran und Alt.

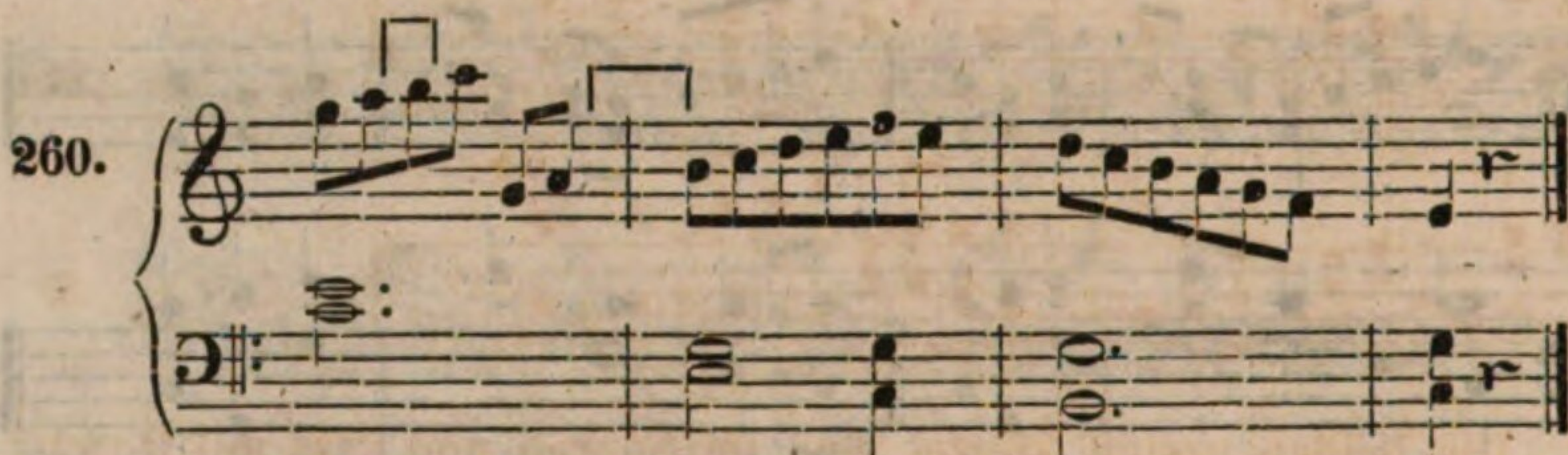
C. Mit diatonischen Durchgangsnoten:

1. im Sopran.

2. im Alt, Sopran und Bass.

259.

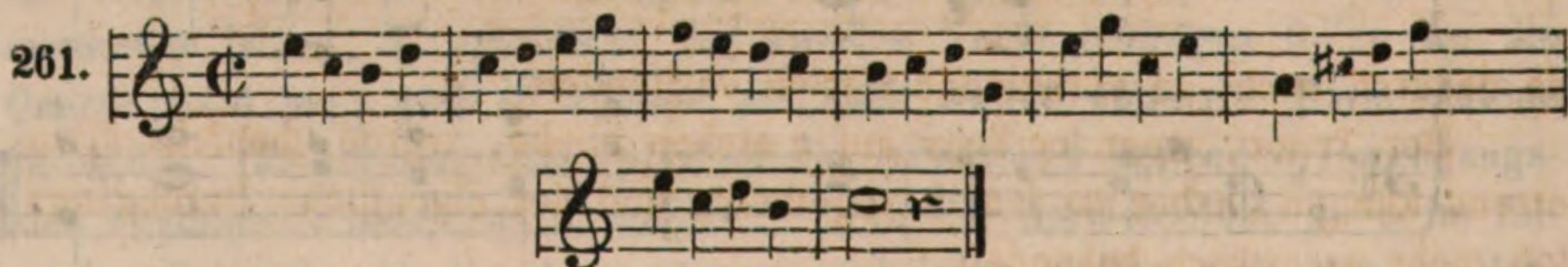
Es können zwischen zwei Harmonietönen auch mehrere Durchgangstöne angebracht werden, z. B.



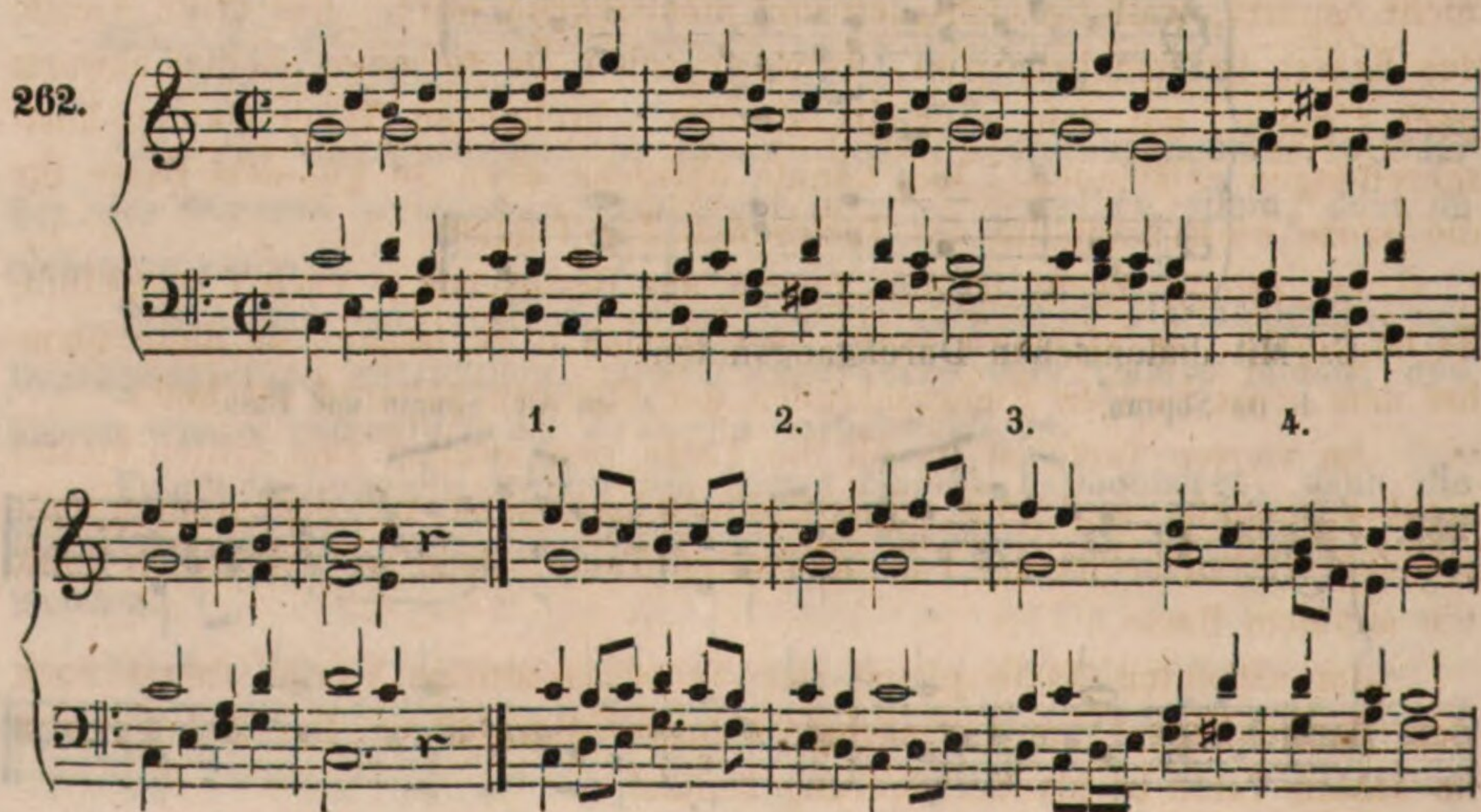
Im ersten Tacte sind die Durchgangstöne a und h, und in den zweiten Tact hinüber ebenfalls a und h; im letzten Falle trifft h, welches nicht zur Harmonie gehört, mit dieser zusammen. Wie schon oben bemerkt wurde, gleicht das Eintreten in den nahen Harmonieton aus.

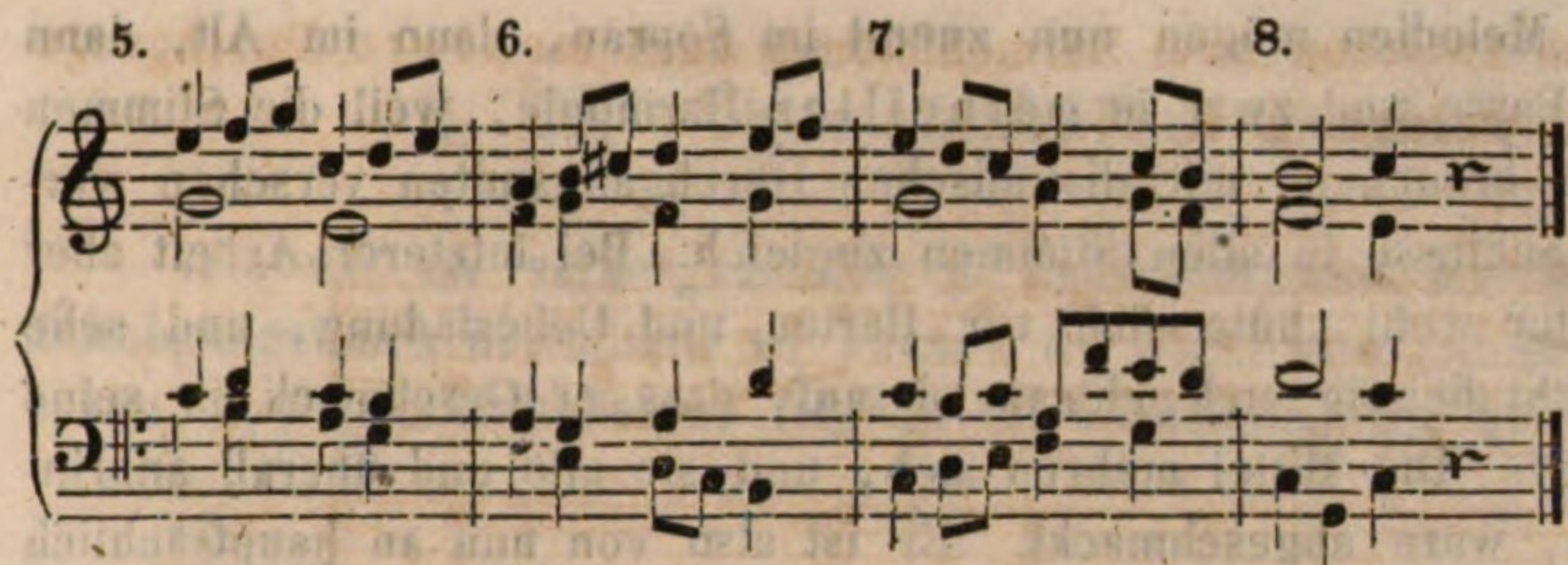
Wir wollen nun einige einfache Melodien mit Durchgangstönen bearbeiten lernen. Hierbei ist zu merken, dass wir die Terzen und Quartan ausfüllen, letztere nach Art in Nro. 241, und zwar mit Hinblick auf den reinen Satz, denn wenn wir zwei Stimmen auf einmal Durchgangsnoten geben, kann es sich leicht fügen, dass sie Quinten-Fortschreitungen machen, oder sonst in herben Intervallenfolgen, zum Beispiel in Septen, Secunden etc. sich bewegen. Ueberhaupt wollen wir uns vor Ueberladung hüten, und mit Geschmack und Auswahl arbeiten, hiezu gehört aufmerksames Hören des Gearbeiteten am Instrument.

Folgende Melodie möge als Muster der Bearbeitungen dienen.

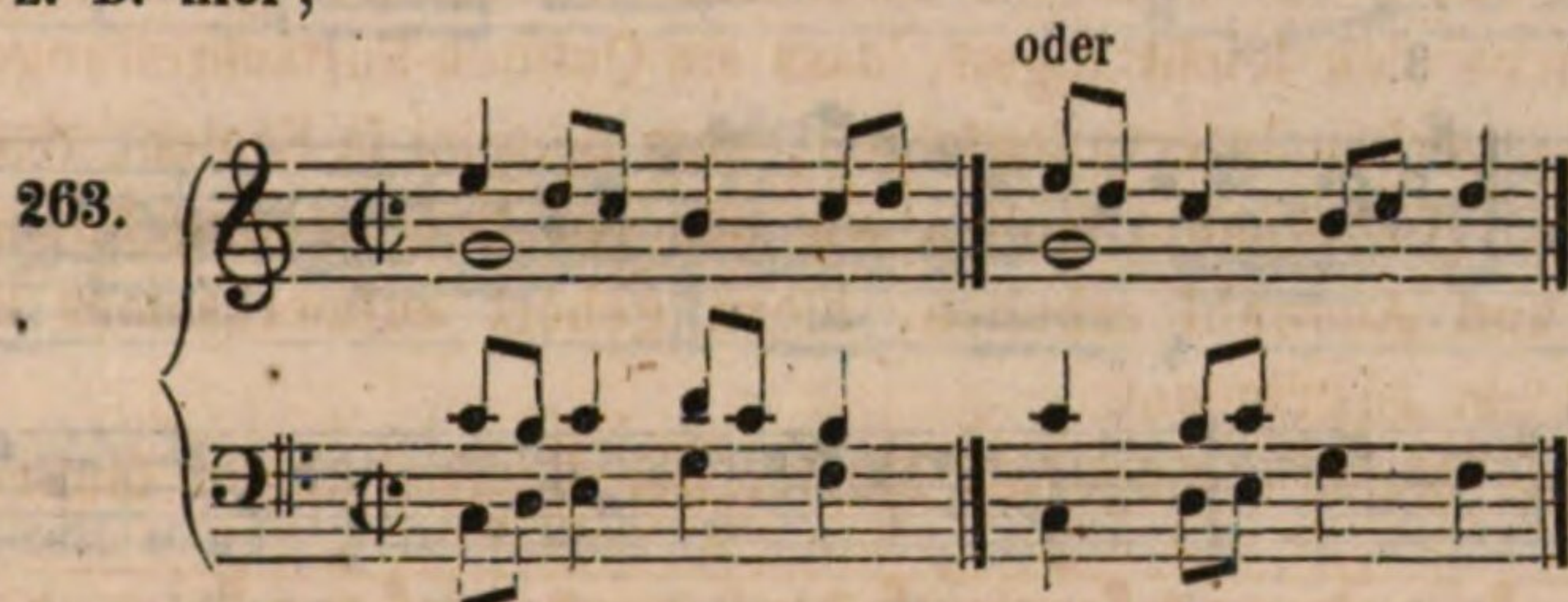


Zuerst einfach harmonisirt:





Tact 1. Die beiden ersten Viertel sind im Sopran und Bass mit Durchgangsnoten versehen. Die Durchgangsnote d ist in beiden Stimmen beim Anfange des zweiten Viertels; der Sopran bewegt sich in Achteln von d nach c; der Bass ebenso rhythmisch von c nach e, geht also in derselben Bewegung aufwärts, in welcher der Sopran abwärts geht, dieselbe Figur des Soprans hat der Bass verkehrt, dadurch treffen die Harmonietöne und der Durchgangston d zusammen, es wäre also nicht so gut, wenn der Sopran oder Bass die Durchgangsnote allein schon im ersten Viertel hätte, wie z. B. hier,



da dadurch leicht zu verhülende Härten entstünden.

Der Tenor, wenn er starr auf c stehen bliebe, würde ebenfalls dissonirend klingen, daher ist ihm h zugetheilt, und der eigentliche Durchgangston mehr accordisch behandelt.

Im Bass ist vom zweiten zum dritten Viertel die Durchgangsnote f nicht benützt, weil sie überladen und nichtssagend wäre. Das dritte Viertel des Basses ist punctirt, weil, wenn er schon im siebenten Achtel abwärts nach f ginge, mit dem ebenfalls abwärts schreitenden Tenor Quinten-Fortschreitungen entstünden. Man könnte übrigens eben so gut dem Basse für die ganze zweite Hälfte des Tactes den Ton f geben.

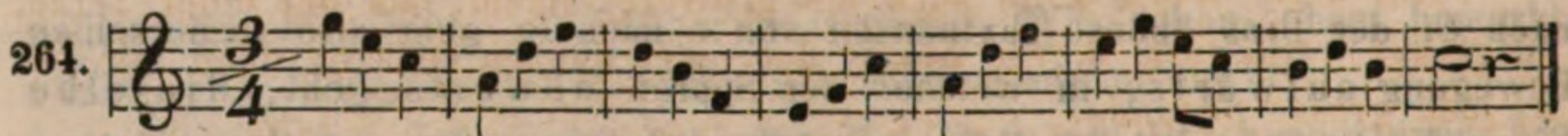
Im dritten Tacte ist die Quarte des Basses von c nach f ausgefüllt. Es ist besser, es nicht zu thun, und einfach c zu lassen, da diese Figur bei dem sonst ruhigen Einerschreiten der Stimmen polternd erscheint.

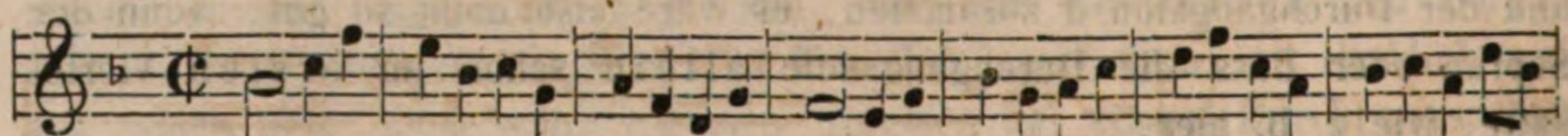
Im vierten Tacte ist im Alt die Terze vom zweiten zum dritten Viertel nicht ausgefüllt, weil sonst Quinten-Fortschreitungen mit dem Sopran entstünden. Dasselbe ist der Fall im fünften Tacte, denn es entstünden Quinten mit dem Basse.

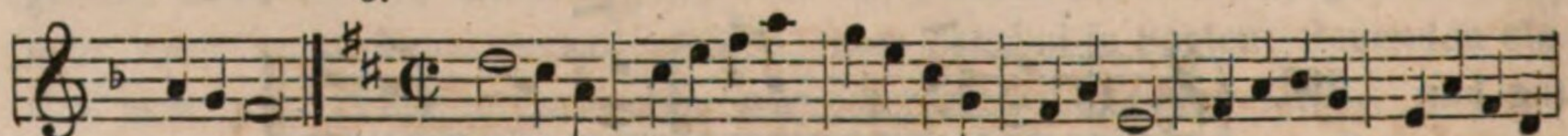
Im siebenten Tacte nimmt der Tenor im dritten Viertel zuerst noch dem Harmonieton f, um ins nächste e besser einzuleiten. Der Melodieton h im achten Tacte ist als Verzögerung benützt.

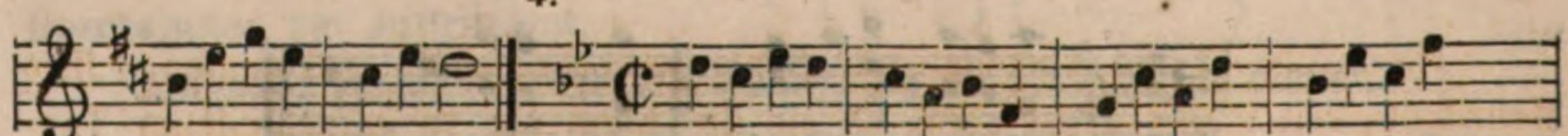
Folgende Melodien mögen nun zuerst im Sopran, dann im Alt, dann im Tenor und Basse und zwar in getheilter Harmonie, weil die Stimmen mehr Spielraum brauchen, mit diatonischen Durchgangsnoten versehen werden, und zum Schlusse in allen Stimmen zugleich. Bei letzterer Arbeit aber prüfe der Schüler wohl, hüte sich vor Härten und Ueberladung, und sehe von nun an recht fleissig und achtsam darauf, dass er Geschmack in seine Uebungen bringe. Die Mittel mehren sich, und sie alle und überall anbringen zu wollen, wäre abgeschmackt. Es ist also von nun an hauptsächlich auch Aufgabe, mit gesundem Ohre zu sichten. Hiezu hilft anmerksames, sorgfältiges und reines Spielen dessen, was man gearbeitet hat.

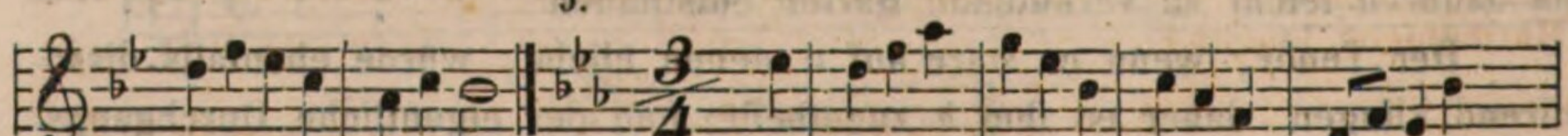
1.

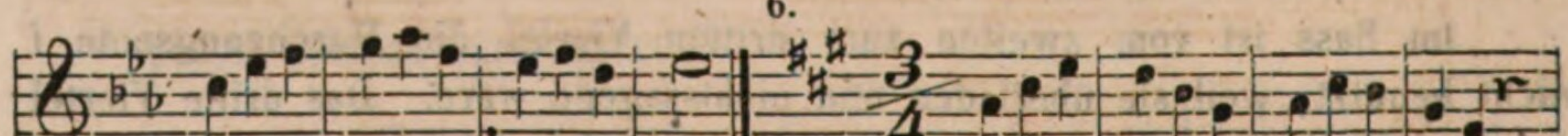
264. 

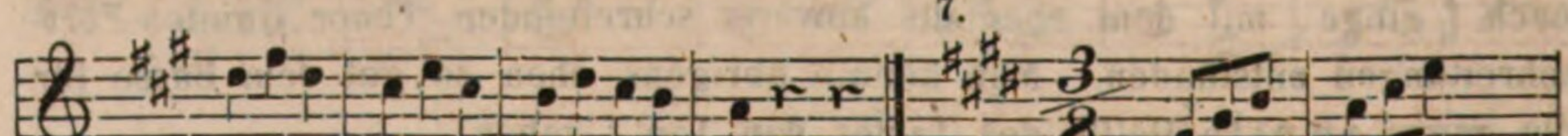
2. 

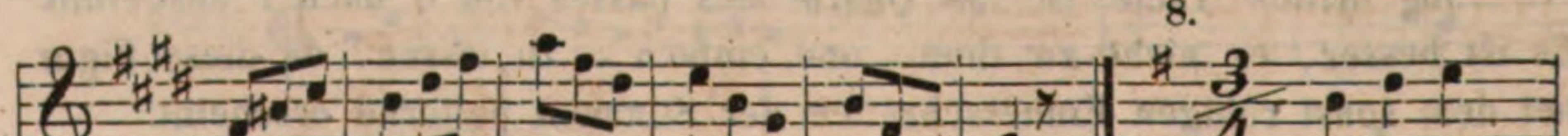
3. 

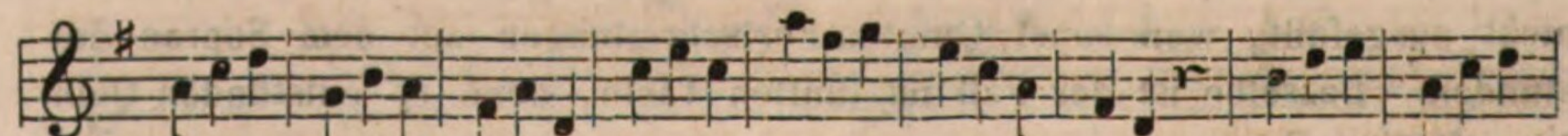
4. 

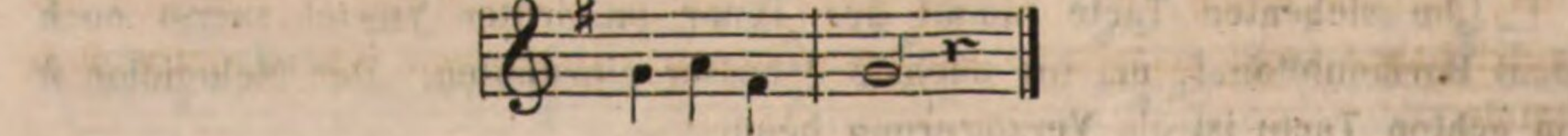
5. 

6. 

7. 

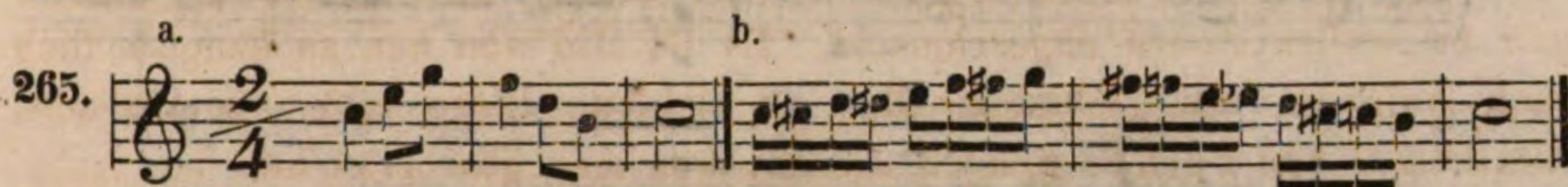
8. 



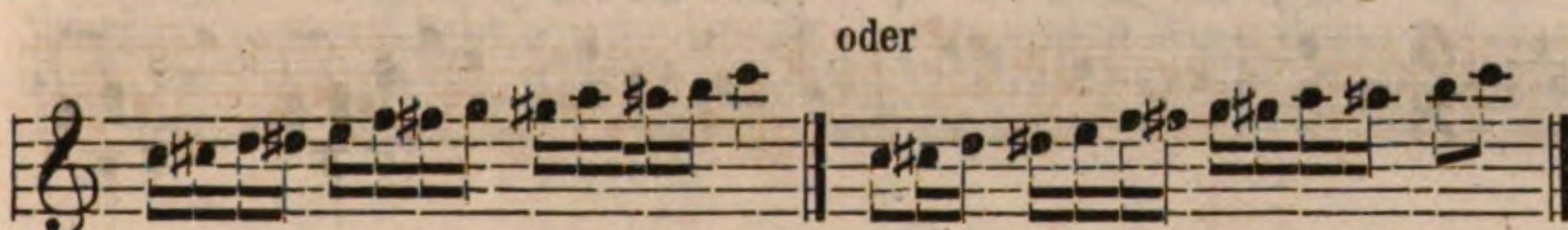
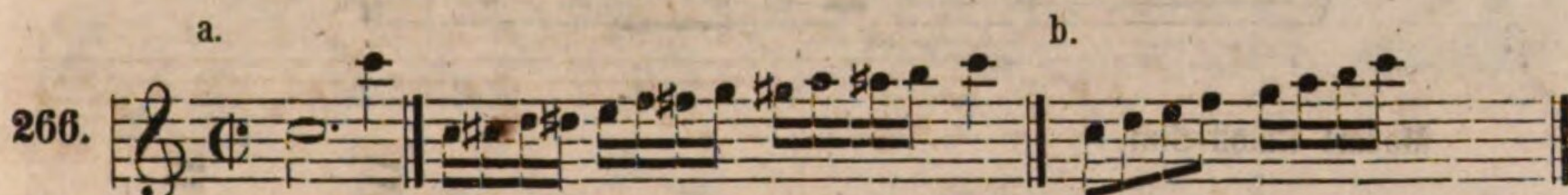


§. 66. Chromatische Durchgangstöne.

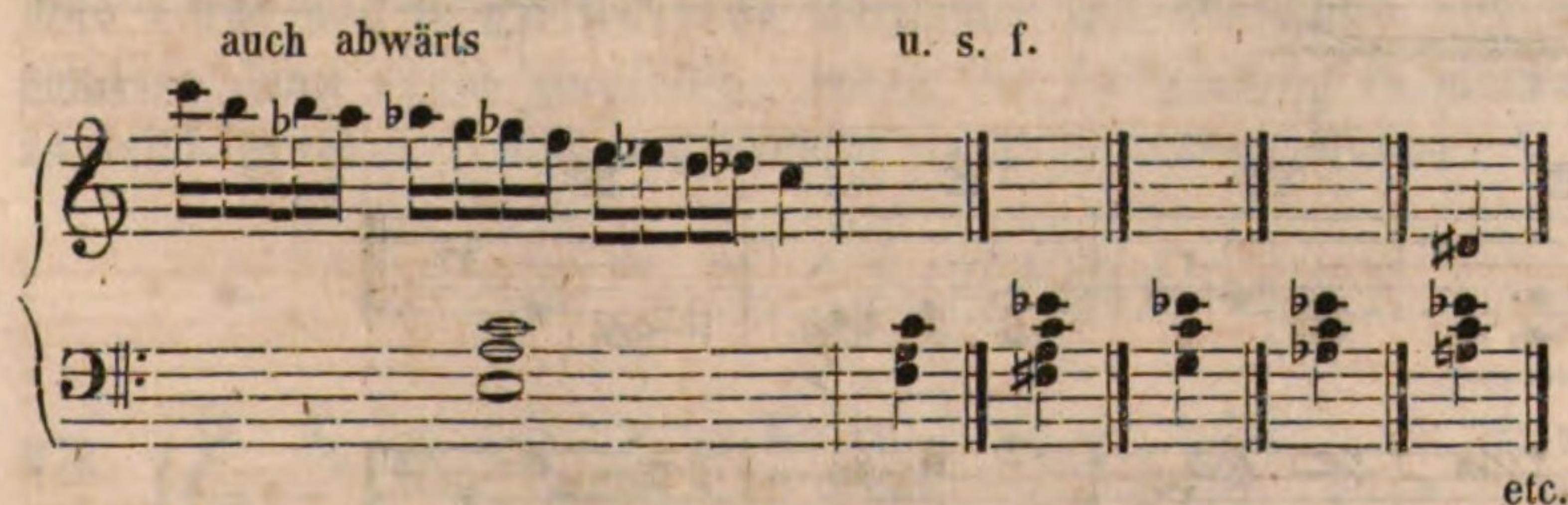
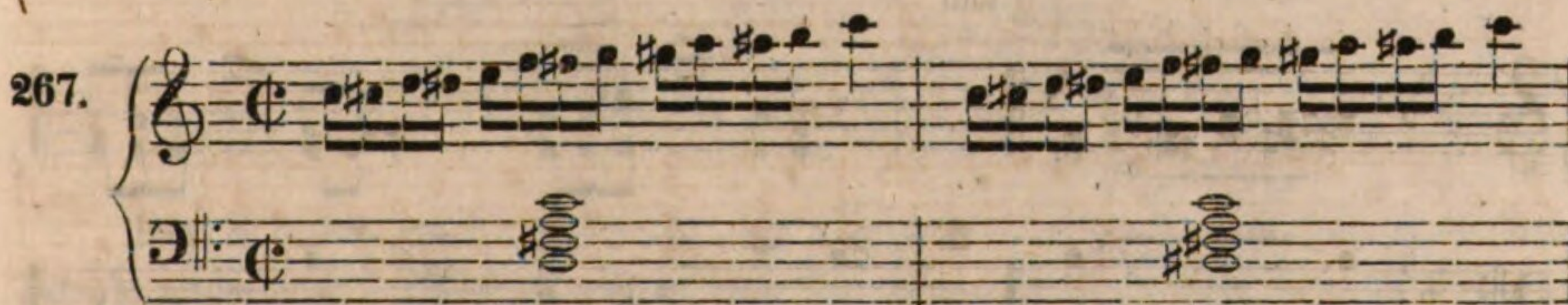
Wie wir im vorhergehenden §. Zwischenräume mit diatonischen Durchgangstönen ausfüllten, so können wir diess eben so gut mit chromatischen, z. B. die Melodietöne folgend bei a ausfüllen wie bei b:



Auf diese Weise kann auch ein grösserer Raum, als der einer Terze, ausgefüllt werden, z. B. wie bei a, der einer ganzen Octave, dann wie bei b, jede grosse Secunde.



Hiedurch ist die chromatische Scala zum Vorschein gekommen. Ihre Mehrdeutigkeit muss gross sein, da sie die Elemente so verschiedener Tonarten in sich schliesst. So kann sie im Zusammenhange allein zu folgenden Harmonieen taugen:

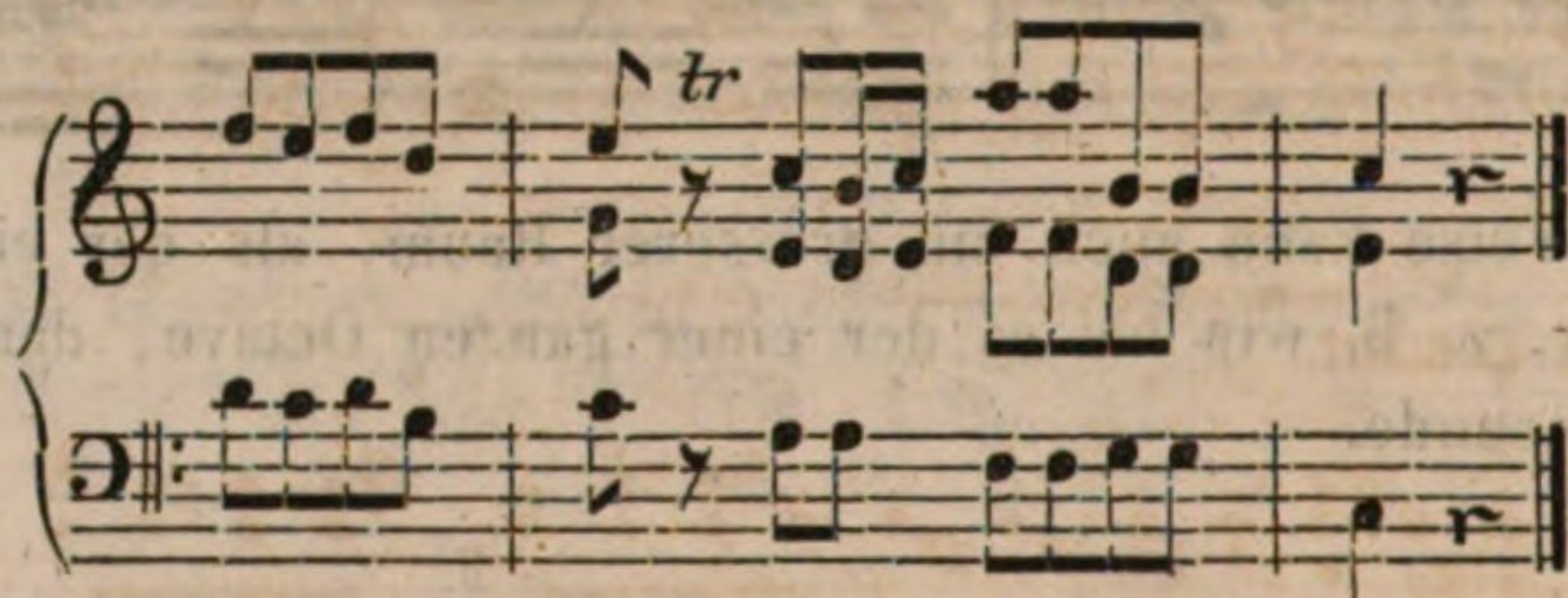
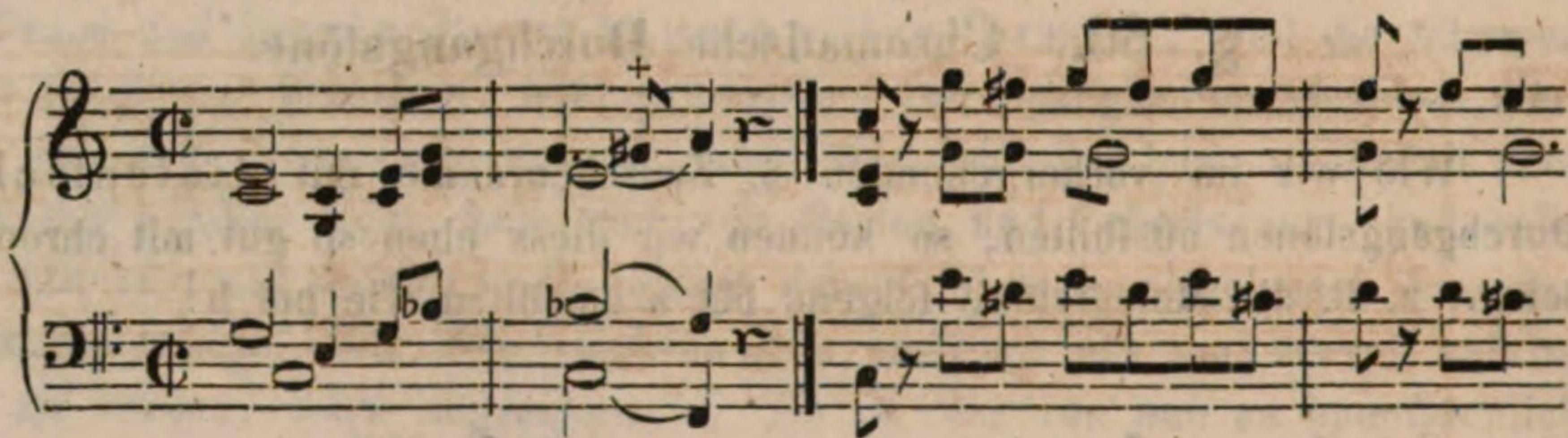


Allein auch hier müssen wir uns wieder an die Geschmacksseite halten, müssen sehen, wie verschiedene Meister dieses Mittel verschieden benützt haben, und müssen so an ihnen lernen. Daher vor Allem einige Beispiele.

Aus der Ouv. zum Freischütz.

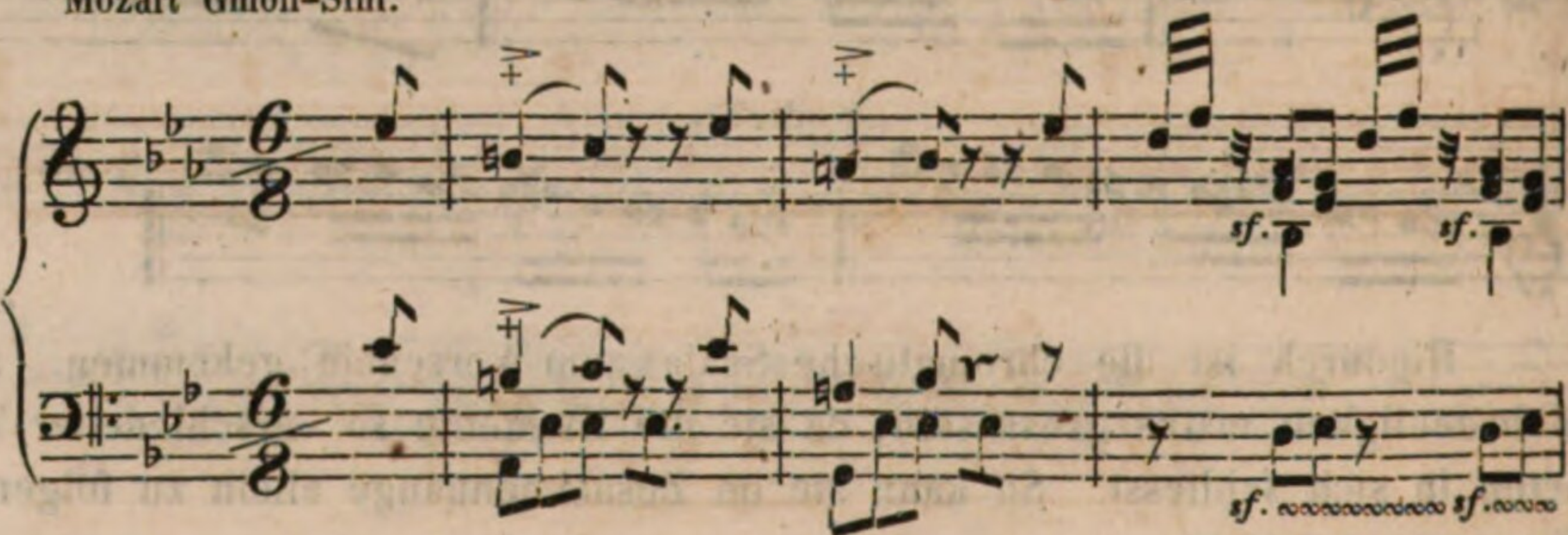
Mozart Sinf. Cdur.

268.

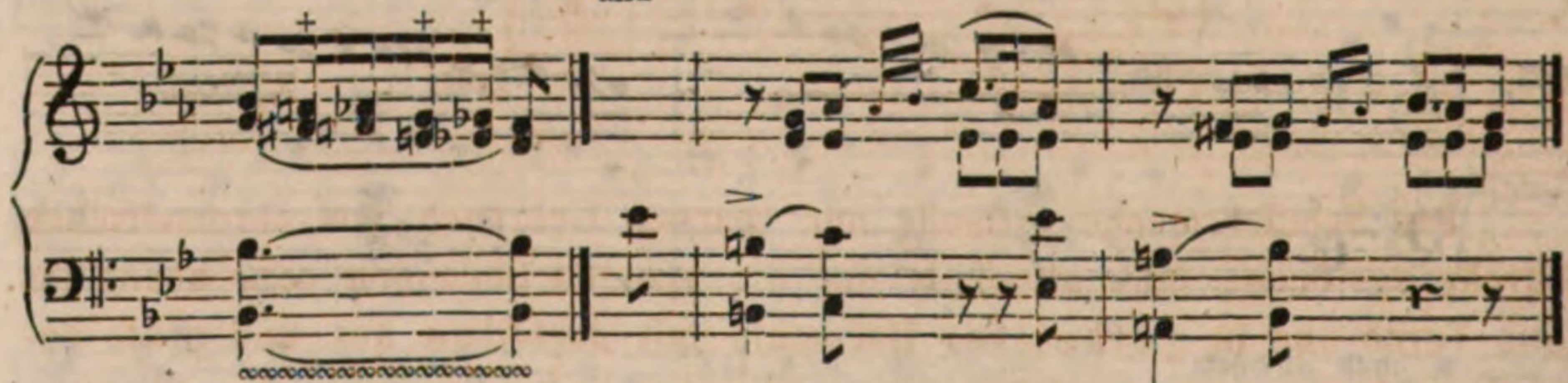


Mozart Gmoll-Sinf.

269.



und



etc.

Mendelssohn.



Von ausgezeichneter Wirkung und Wahrheit im Ausdrucke ist die Stelle im Freischütz mit nur einem einzigen chromatischen Durchgangstöne:

Agathe.

270.

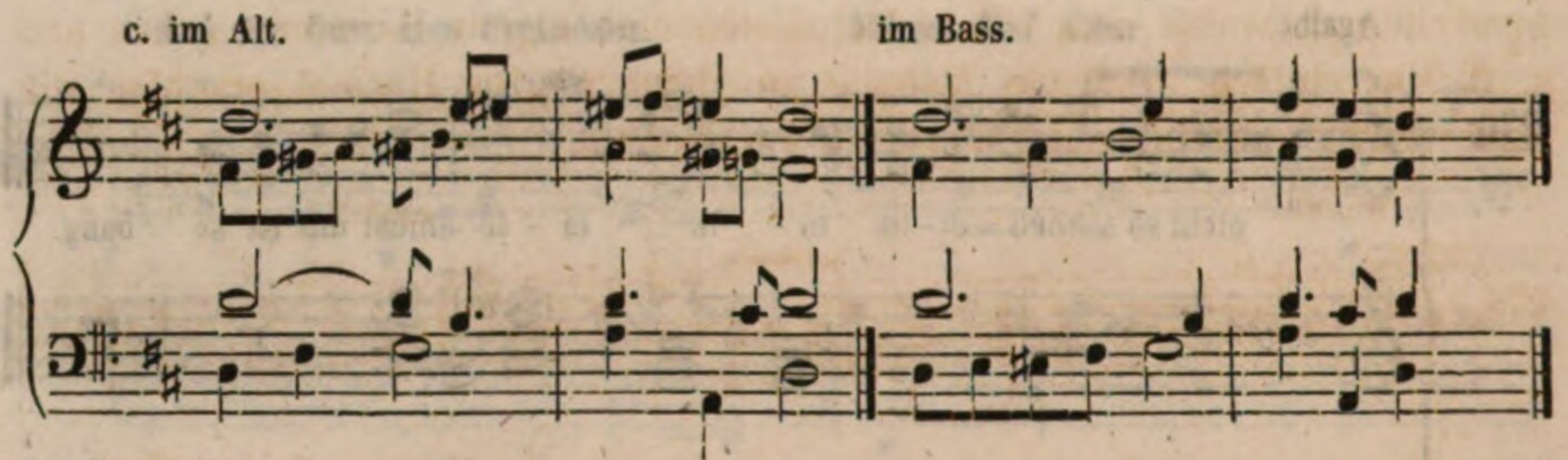
Hummel. Amoll-Concert.

Der Schüler mache vorläufig nur sparsam Gebrauch von chromatischen Durchgangstönen, fülle allenfalls nur die grossen Secunden oder höchstens eine Terze und in getheilter Harmonie mit derselben aus und prüfe besonders dann recht sorgfältig, wenn die Anwendung in mehreren Stimmen zugleich geschehen soll und arbeite nach folgendem Muster:

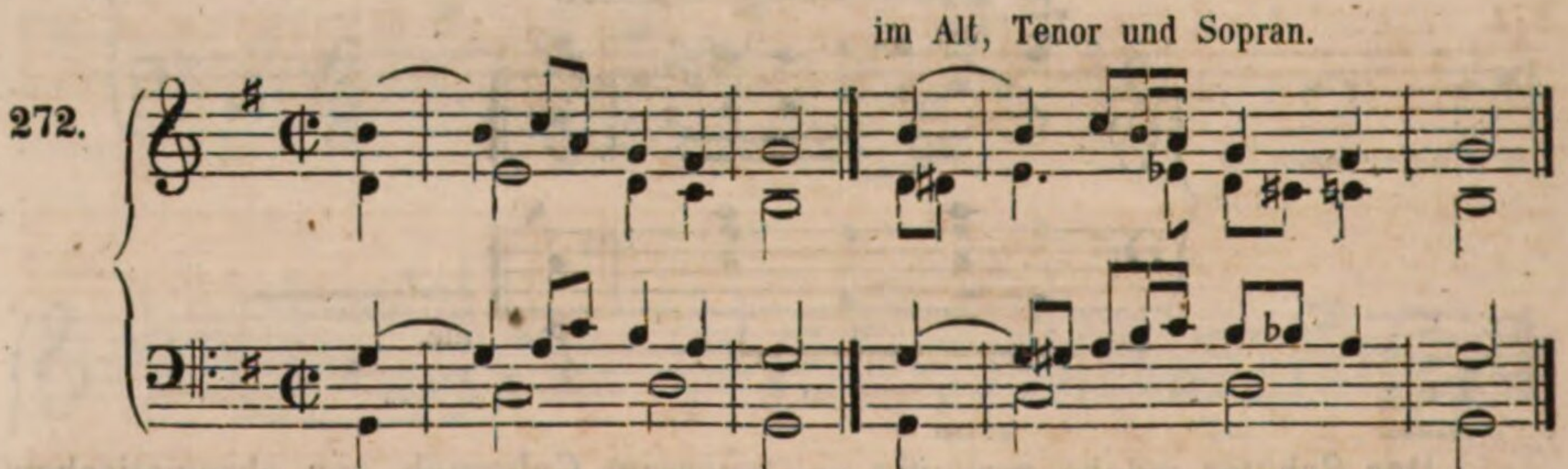
a.

b. im Sopran.

271.



Bei c sehen wir den Sopran etwas verändert, und im zweiten Tacte die Durchgangsnote wiederholt, und überhaupt da oder dort dem Wohlklange zu lieb etwas verbessert. Nicht der starre, sondern der überlegte und geschmackvolle Gebrauch der Mittel ist die Hauptsache. — Ein anderes Beispiel.



Im Basse liess sich der chromatische Durchgangston cis nicht benützen, weil er mit dem c des Soprans und Tenores zusammengetroffen wäre.

Folgende Melodien mögen nun zur Uebung hierin dienen, und es sei hiemit wiederholt, dass der Schüler sich vor Ueberhäufung und Geschmacklosigkeit recht hüte und wohl mit sich zu Rathe gehe. Es muss nun wohl die Frage entstehen, welche Töne sind als chromatische Durchgänge und nicht allenfalls als solche zu nehmen, welche einer Modulation angehören?

Es soll dem Schüler nun wohl nicht mehr schwer fallen, aus einer Melodie diejenigen Harmonietöne herauszufinden, welche ihm einen geregelten Zusammenhang geben, denn dieser war immer unser Streben.

Im Allgemeinen ist zu merken, dass die diatonischen sowohl als die chromatischen Durchgangstöne für die Harmonie eine wahre Wohlthat sind, denn eine unausstehliche Schwerfälligkeit und Plumpheit würde sich ihrer

bemächtigen, wollte man jedem Melodieton eine eigene Harmonie geben und z. B. die einfach erhabene Melodie zu Haydn's „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ auf folgende Weise zu verunstalten,

Allegro.

anstatt

273.

es müssten denn Harmoniefolgen sein, welche leicht und flüssig, wie z. B. folgende:

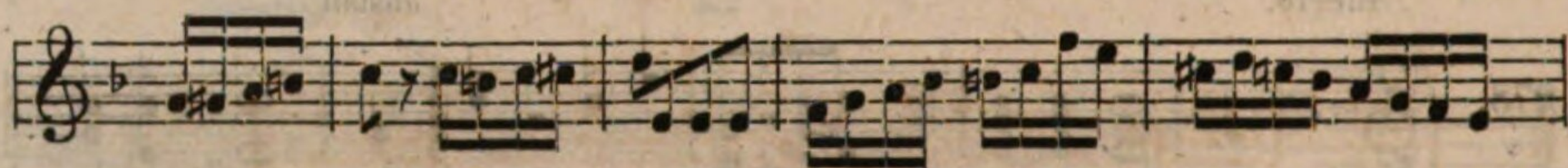
Mozart.

274.

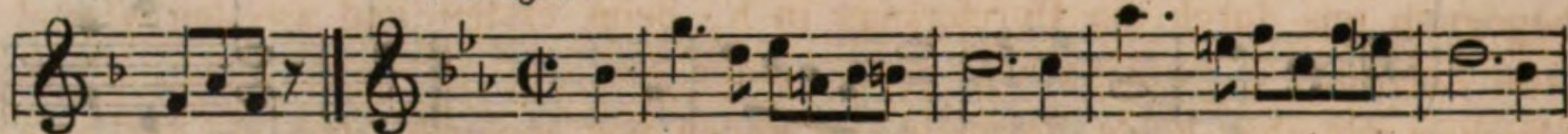
In gemässigtem Tempo, im Adagio etc. kann eine breitere Harmonie-Entfaltung oft sogar nothwendig werden, um einen ausserdem schleppenden Rhythmus etwas zu beleben.

Allegretto.

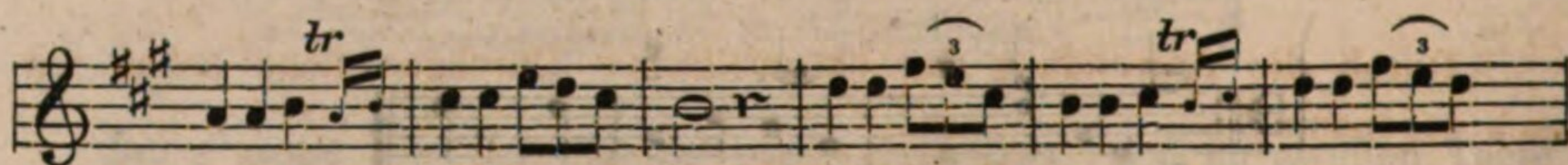
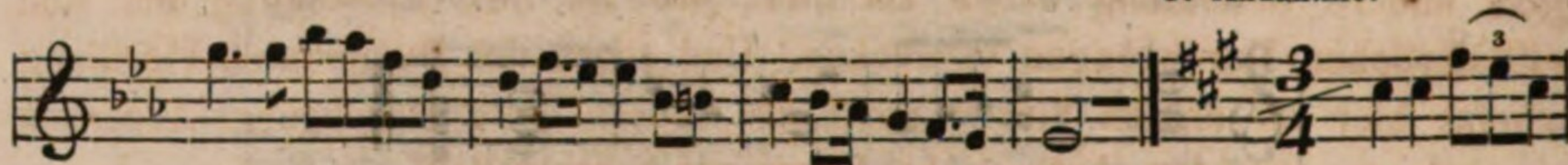
275.



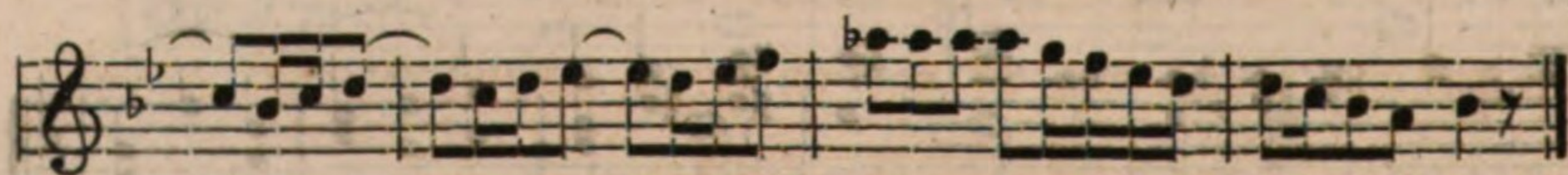
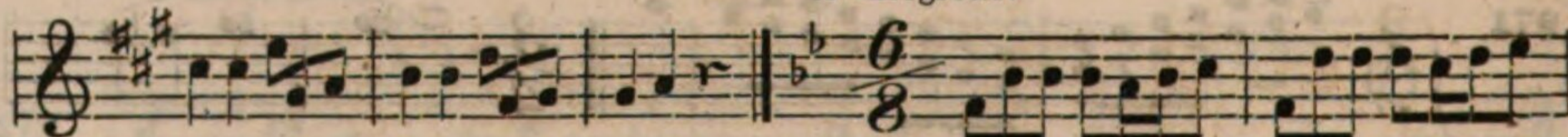
2. Adagio.



3. Andantino.

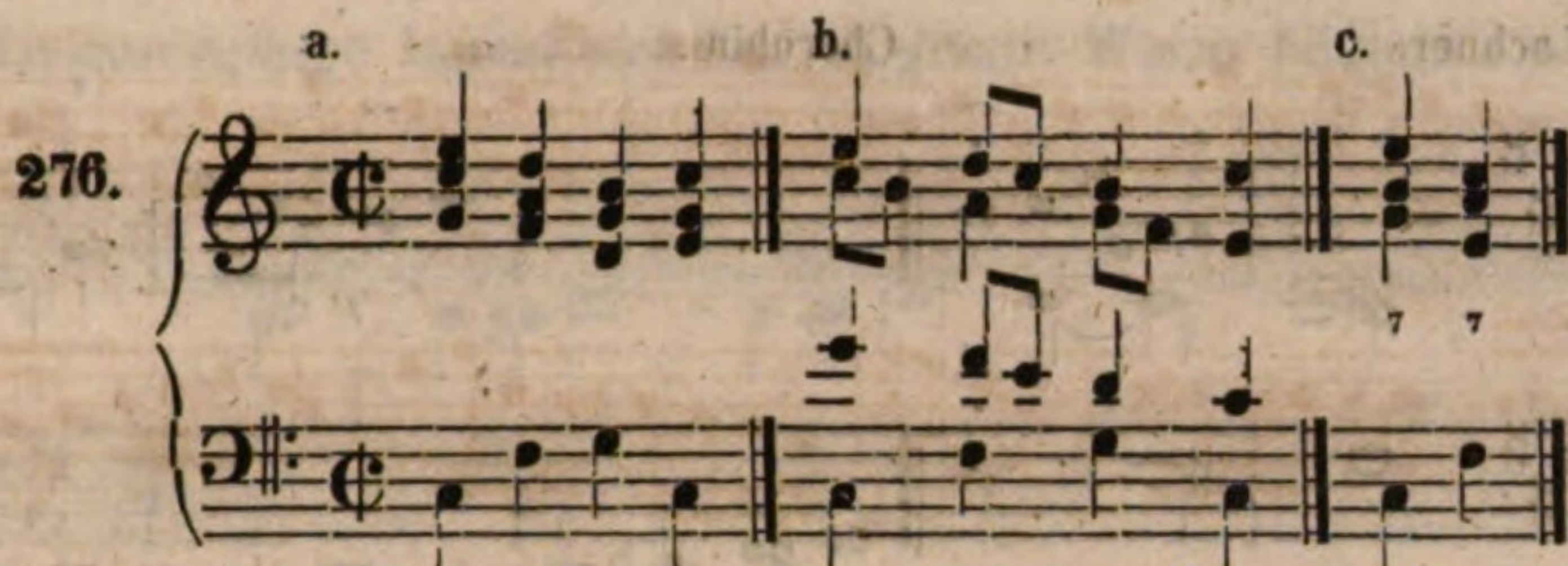


4. Allegretto.



§. 67. Durchgangs-Accorde (Schein-Accorde).

Durch die Anwendung der Durchgangstöne stossen wir auf Accorde, welche eigentlich weder zur Harmonie gehören, noch irgend einer Modulation wegen erscheinen, und eben lediglich nur durch diejenigen Durchgangstöne entstanden sind, welche der Componist anzuwenden für gut fand. Sie sind als Accorde meistens ohne Bedeutung in soferne, als sie, wie schon gesagt, zum Zusammenhange des Grundbaues nicht wesentlich gehören, wenn gleich sie eine Zierde desselben sind und Rundung und rhythmische Ausgleichung gewähren. In folgendem Sätzchen b, dessen Grundharmonieen bei a stehen,

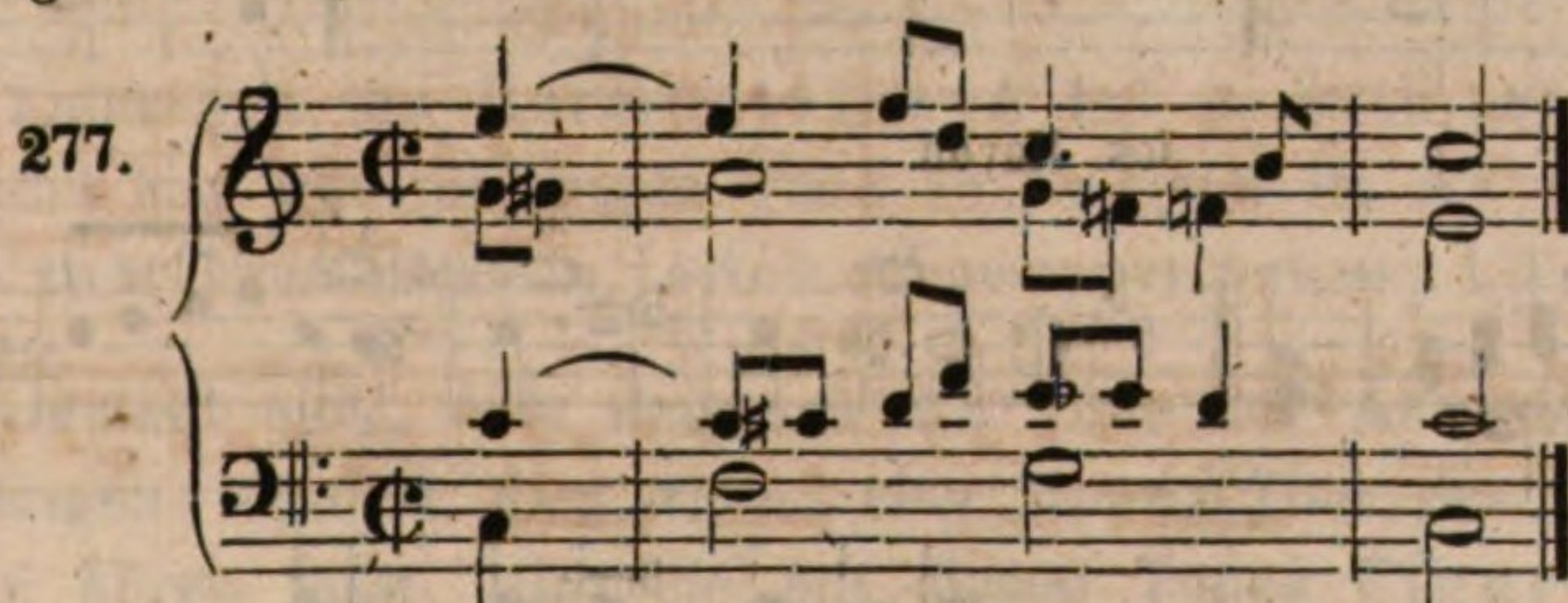


begegnen uns durch die Durchgänge in b, beim ersten und zweiten Viertel jene Accorde, c, welche wir schon unter Nro. 150 gefunden haben. Vergleichen wir aber beide Beispiele, so finden wir sogleich, dass sie dort eine ganz andere Bedeutung haben als hier, wo sie ihre Entstehung nur den willkührlichen Durchgängen verdanken. Und sogar der Dominanten-Vierklang scheint hier im dritten Viertel mehr das Wesen eines Durchgangs-Accordes anzunehmen, um das rhythmische Ebenmass herzustellen.

Durch die Anwendung der chromatischen Durchgangstöne sehen wir auch sogenannte

Misch - Accorde

entstehen. Darunter versteht man diejenigen, welche aus Tönen bestehen, die nicht der Haupt-Tonart, ja überhaupt nicht einer, sondern mehreren Tonarten angehören können. Z. B.



hier im Aufstreiche sehen wir, so wie im ersten Viertel folgende Accorde:



Wir kennen sie als übermässige Dreiklänge. Gis und cis gehören der Haupt-Tonart nicht an. Sie sind entstanden durch die chromatischen Durchgangstöne. Wir haben sie bei der Mehrdeutigkeit der Moll-Tonart kennen gelernt, und gleichwohl erscheinen sie hier in Dur. Praktische Anwendungen desselben finden wir folgend, und zwar bei a die zweite Versetzung des übermässigen Dreiklangles, den sogenannten verminderten Quart-Sext-Accord, dessen Lösung auch eine ganz andere ist als die des vom Dur- oder Moll-Dreiklange abstammenden.

Fr. Lachner.

Cherubini.

279.

Dergleichen Mischaccorde können durch Vertiefungen oder Erhöhungen verschiedener Intervalle der Drei- und Vierklänge entstehen; z. B.

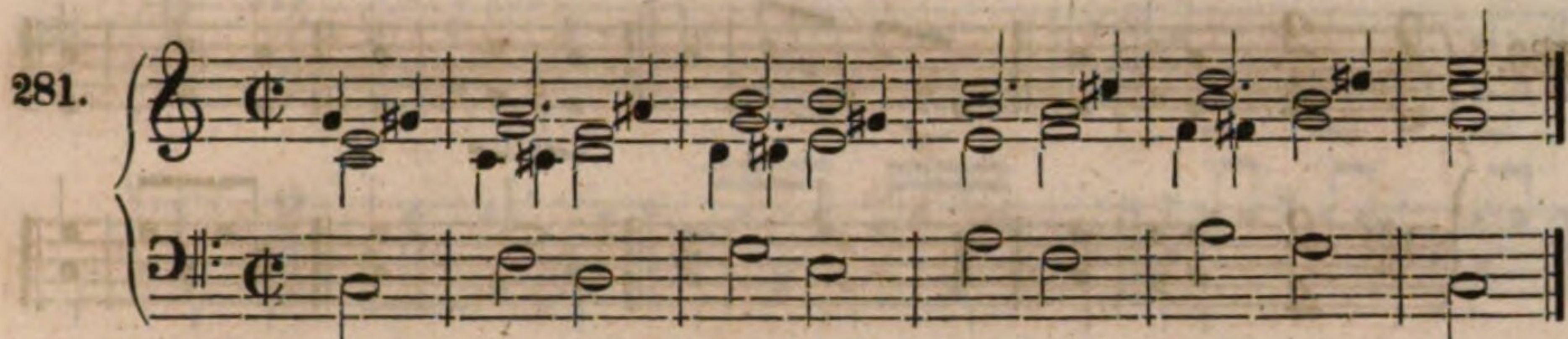
280.

Jos. Haydn.

Beethoven Adur-Sinf.

etc.

Harmoniegänge lassen sich auf folgende Weise bilden:



§. 68. Figuration.

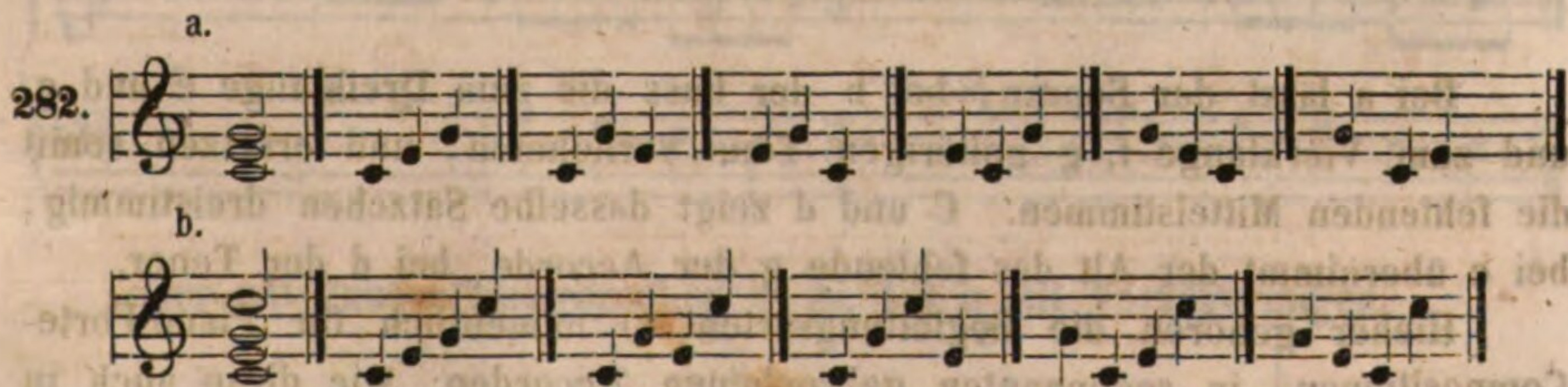
Wir theilen diese in Figuration mit Harmonietönen und mit harmoniefreien Tönen.

Figuration mit Harmonietönen.

Durch die Anwendung der diatonischen und chromatischen Durchgangstöne, auch der Vorhalte und Voraussnahmen, sind wir schon zu einer Art Figurirung gekommen; wir haben uns aber bei der ersten nur auf die Ausfüllung der Terzen und höchstens Quarten-Intervallen beschränkt. Dort haben wir harmoniefreie Töne gefunden, d. h. solche, welche zu der Harmonie, mit der sie gleichzeitig erklangen, nicht gehörten, wohl gar zu der vorhergehenden oder nachfolgenden.

Die Figuration mit Harmonietönen hat es auch nur mit diesen zu thun, wendet also nur diejenigen Töne an, welche im Accorde enthalten sind, und zwar kann diess in jeder Stimme geschehen.

Es versteht sich, dass demnach die Töne der Accorde nicht gleichzeitig erklingen, sondern dass irgend eine Stimme Töne des Accordes nacheinander hören lässt, dass sie mit diesen Tönen Figuren bildet. So kann z. B. der Dreiklang dreistimmig bei a, oder vierstimmig bei b figurirt werden, indem die Aufeinanderfolge der Accordtöne verschieden sein kann.



Von b versuche der Schüler noch mehrere derartige Figuren.

Die Accorde nehmen durch diese Figurationen das Wesen der Melodie an. Es ist schon bemerkt worden, dass die Figuration in jeder Stimme möglich ist, ja auch in mehreren zugleich. Z. B. folgende Harmonieverbindung a kann in jeder Stimme mit Harmonietönen figurirt werden.

a. im Sopran. im Alt. im Tenor.

283.

im Bass. Alt und Tenor.

Auch zweistimmig können derartige Figurationen erscheinen. Die figurirende Stimme lässt diejenigen Töne, welche zur Harmonie gehören, in melodischer Folge hören, und ersetzt dadurch gewissermassen die fehlenden Stimmen; z. B. vorstehendes Beispiel zweistimmig:

a. b. c.

284.

d.

Bei a lässt der Sopran, bei b der Bass die zum Dreiklange e und g, und zum Vierklange f, g gehörigen Töne vernehmen, und ersetzen somit die fehlenden Mittelstimmen. C und d zeigt dasselbe Sätzchen dreistimmig; bei c übernimmt der Alt das fehlende g der Accorde, bei d der Tenor.

Hieher gehören die Begleitungsarten, *) namentlich für Piano-Forte-Compositionen, in sogenannten gebrochenen Accorden, wie diese auch in vorstehenden Beispielen erschienen sind, und wie sie häufig auch für Orchester-Instrumente vorkommen z. B. aus gar vielen andern Beispielen, beifolgend b, im letzten Satze der Mozart'schen Cdur-Sinfonie.

*) insoferne, als von gebrochenen Accorden die Sprache ist.

285. a.

b.

I. Viol. p.

II. Viol. p.

Sextengänge mit figurirten Harmonietönen:

286.

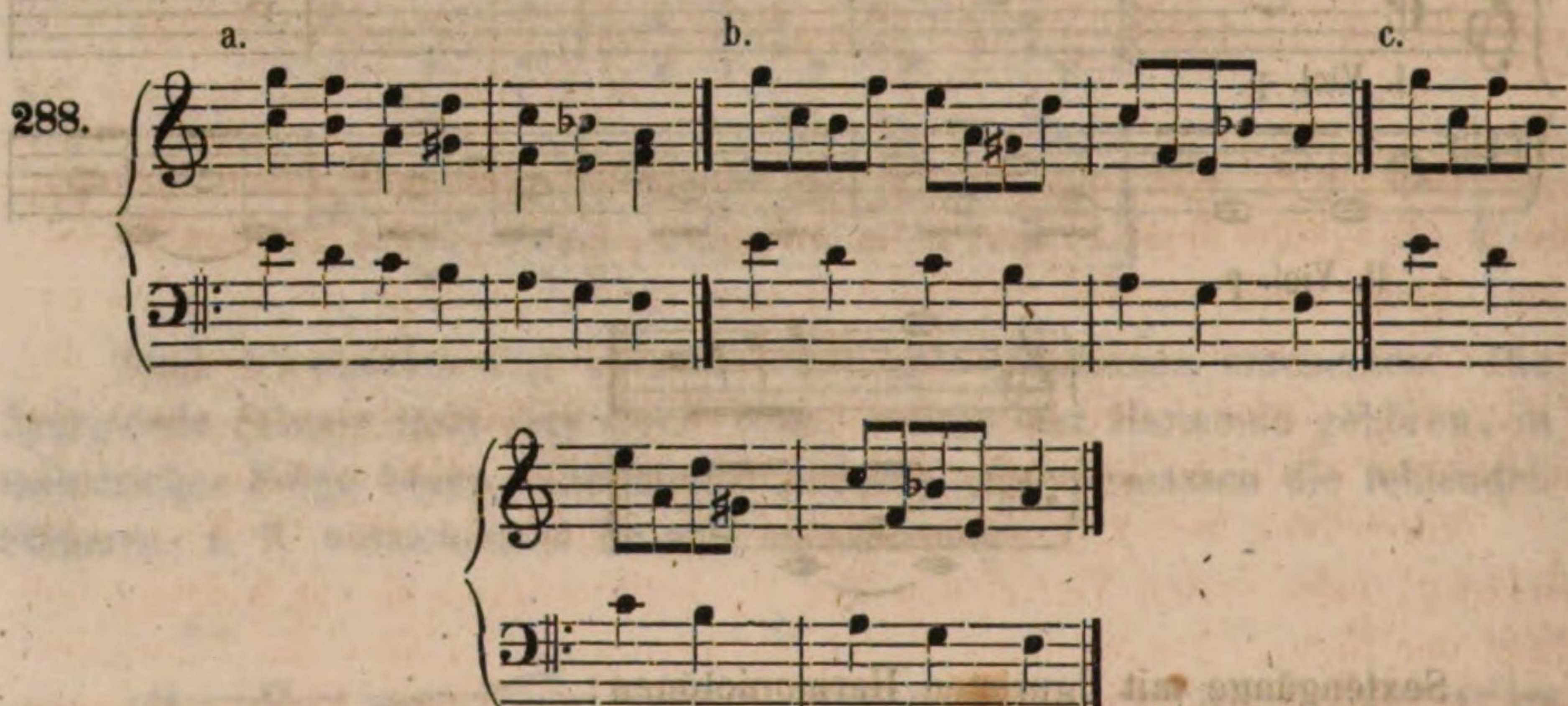
oder:

oder mit Pausen unterbrochen a, b; bei c mit Verzögerungen.

287. a. b.



Hiedurch mildern sich sogar harmonische Quinten- und Octaven-Fortschreitungen, z. B.



Bei b kehrt sich die Quinte in ihrer melodischen Fortschreitung immer um, so dass mit dem Basse die Oberstimme stets terzen- und sextenweise schreitet. Bei c tritt die Terz immer am meisten hervor, und das quintenweise Fortschreiten in sich selbst hat das Herbe nicht mit a gemein.

Ebenso ist es mit den Octaven-Fortschreitungen, z. B.



Die Melodie geht von d nach e; derselbe Schritt geschieht auch in der Figuration; bei b wären es wohl bemerkbare Octaven-Fortschreitungen; bei a erscheinen sie aber durch den dazwischentretenden Harmonieton entkräftet.

In Beziehung auf die Auflösung folgt die Figuration den harmonischen Gesetzen. Die Töne des Dominanten-Vierklanges in Nro. 284 z. B. erscheinen zwar gebrochen, lösen sich aber gerade an der Stelle, wo man es im Accorde erwartet.

Jedoch kann diese Auflösung auch zögern, z. B.



Hier lösen sich die Töne des Dominanten-Vierklanges (oder vielmehr die ursprüngliche Septe f) erst beim zweiten Sechzehntel des zweiten Tactes; aber, eben beim zweiten Sechzehntel des zweiten Viertel ist sie auch erschienen. Diese Gleichheit der Erscheinung und Lösung liegt in der Folgerichtigkeit der Figuration, und es sei vorläufig bemerkt, dass wir bei unsern künftigen Uebungen hierauf hauptsächlich sehen wollen.

Vorstehend bei 290 sehen wir in der Figuration eine Tonwiederholung, beim ersten Viertel den Ton c, beim zweiten d am Anfange und Ende der Figur. Ein weiteres Mittel der Figuration ist also die Tonwiederholung, ferner das Punctiren und Syncopiren der Töne, Unterbrechungen durch Pausen, überhaupt verschiedene Rhythmisirung.

Es kann also der Dreiklang unter Nro. 282 b etwa auf folgende Art ferner figurirt werden:

a.

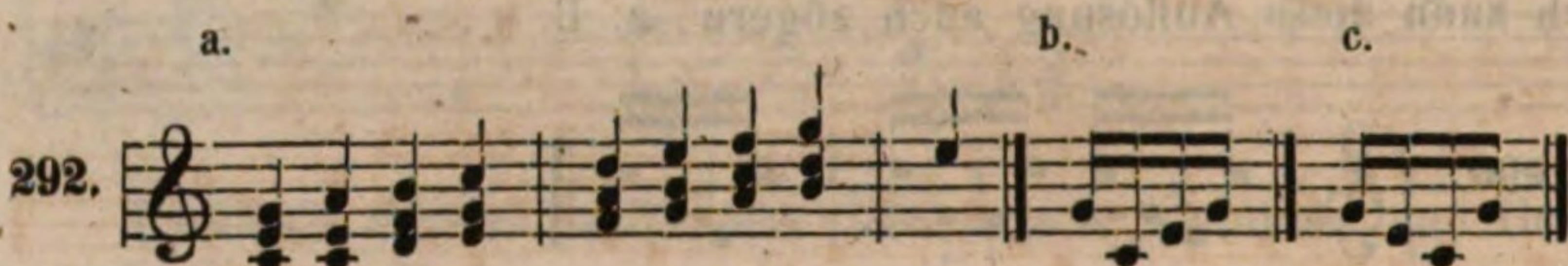
291.

b.

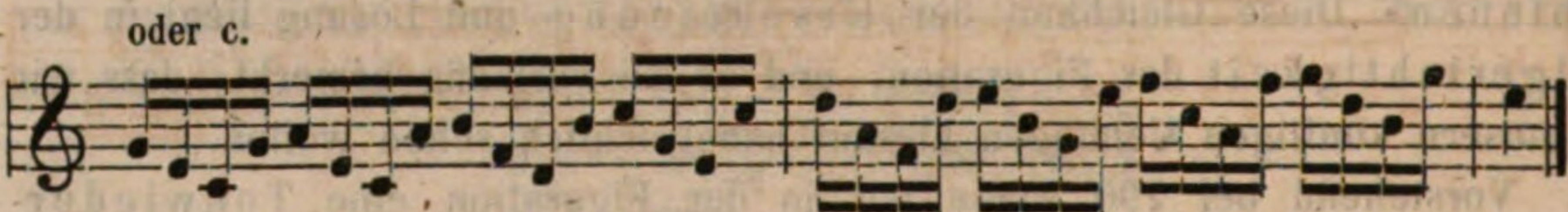
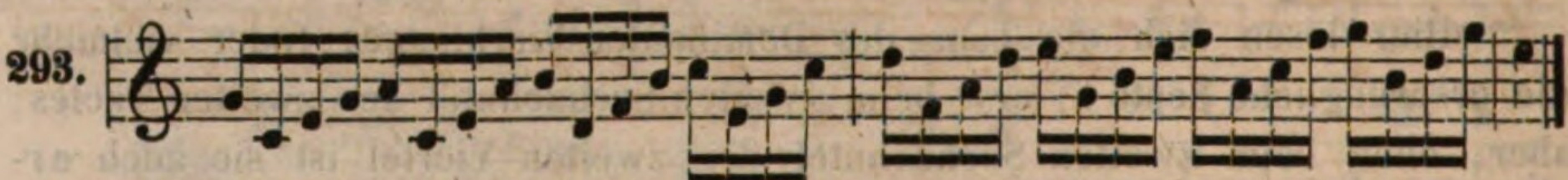
Unter b sehen wir einige Figurationen in ihren Bewegungen abwärts gehend. Der Schüler soll sich hierin eine grosse Gewandtheit aneignen,

daher möge ihm nun Gelegenheit durch Beispiele gegeben sein, welche er auszuführen hat.

Er sehe hiebei hauptsächlich auf Gleichmässigkeit der Figuren, z. B. folgende Accorde sollen figurirt werden:



Wählt er sich hiezu etwa die Figur bei b, so behalte er dieselbe für die übrigen Accorde bei, z. B.



nicht aber etwa so:

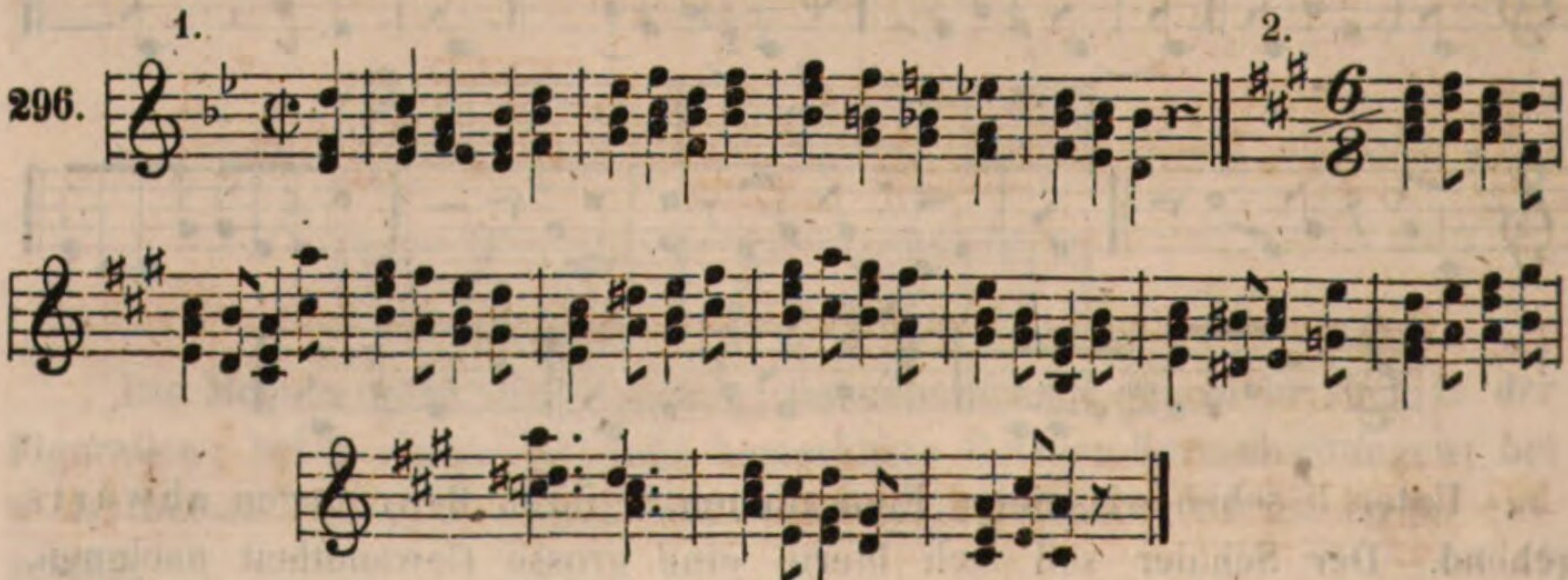


In folgender Figurirung



wechseln die Figuren in Nro. 292 a und b. Aber dieser Wechsel ist folgerecht beibehalten, und dadurch Einheit erzwengt.

Beispiele zur Uebung, von welchen die etwaige Ausführung angegeben ist, deren Vollendung aber dem Schüler überlassen bleibt.



Figurationen zu 1.

a. b.

u. s. f.

c.

u. s. f. u. s. f.

d. e.

u. s. f.

f.

u. s. f.

Zu 2. a.

b.

u. s. f.

c.

u. s. f.

d.

u. s. f.

e.

u. s. f.

Das weitere Erfinden von Figuren mag Aufgabe des Schülers sein.

1. 2.

297.

3.

4.

5.

Bei 5 bleiben noch zu benützende Harmonietöne der Wahl des Uebenden überlassen.

Hiezu können die Beispiele, welche schon bei den Modulationen begleitet wurden, als fernere Uebung dienen.

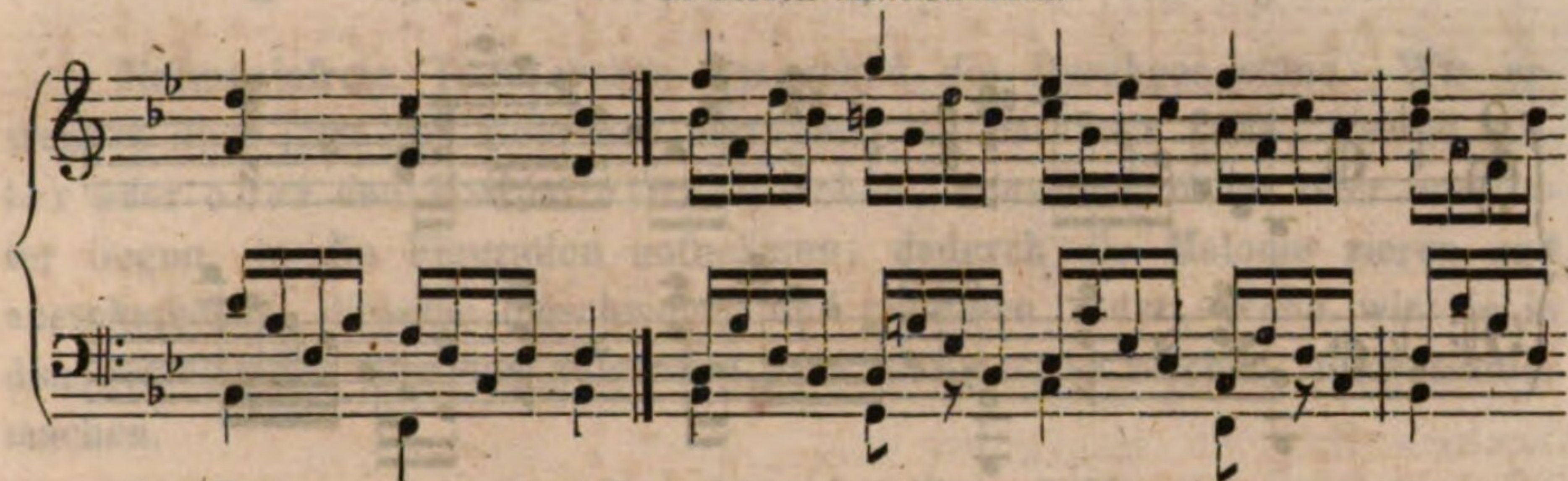
Wir haben hier nur die Oberstimme in der Figuration geübt. Es wird gut sein, die Figuration nun auch wenigstens in Eine der Mittelstimmen und in den Bass zu verlegen. Hiezu wollen wir folgende Melodie wählen und dieselbe zuerst in getheilter Harmonie feststellen, damit die Stimmen mehr Spielraum gewinnen.

im Alt.

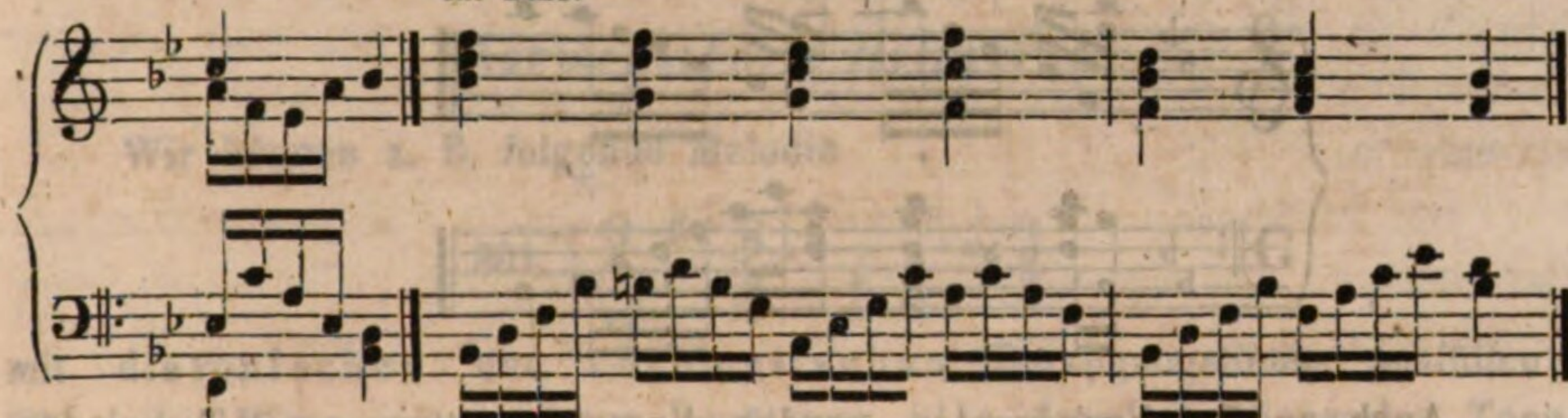
298.

im Tenor.

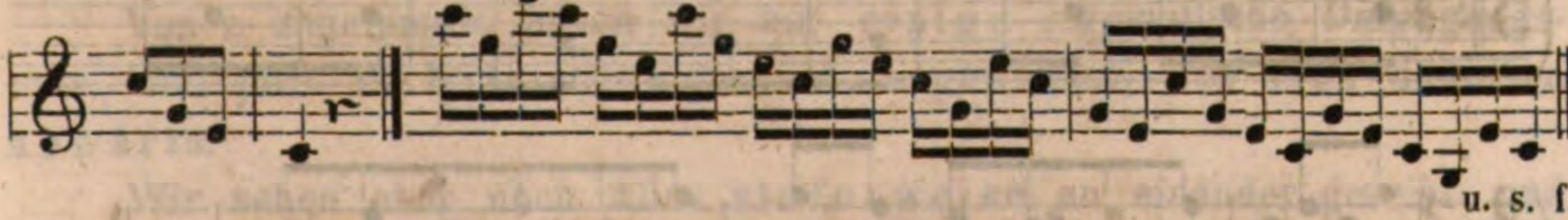
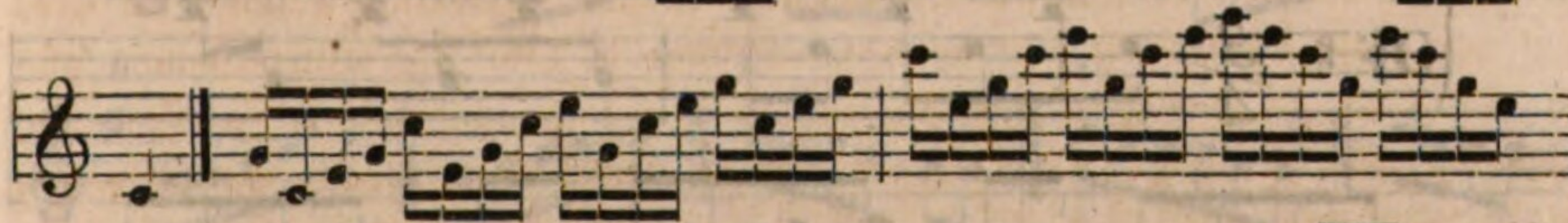
in beiden Mittelstimmen.



im Bass.



Diese Figurationen können erweitert werden, den Umfang einer Octave überschreiten. Der Dreiklang aus Cdur z. B. kann auf folgende Weise figurirt werden:



u. s. f.



u. s. f.

8va



oder obiges Nro. 298 im Sopran und Bass erweitert:



Auch zu Durchgangsnoten werden diese Figurationen mit Tonwiederholungen angewendet, z. B. C. M. von Weber in seiner Grand-Polonaise:



Mittel zur Uebung und Stoff in den frühern Beispielen hiezu sind nun zur Fort- und Selbstbildung genug vorhanden, um diesen wichtigen Zweig sich eigen zu machen.

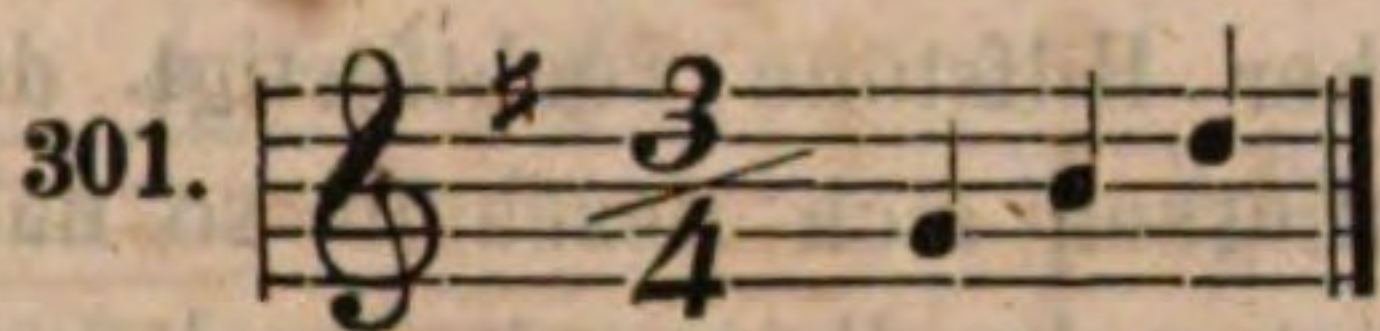
§. 69. Figuration mit harmoniefreien Tönen.

Harmoniefreie Töne waren uns schon die Durchgangstöne. Wir erweitern aber jetzt den Gebrauch derselben, so dass wir Töne, welche unter oder ober den Melodietönen stehen, denselben näher oder entfernter liegen, in die Figuration aufnehmen, dadurch die Melodie zieren und ausschmücken, dieselbe umschweben und umhüllen, oder, wenn wir sie in den begleitenden Stimmen anwenden, die Harmonie reicher, interessanter machen.

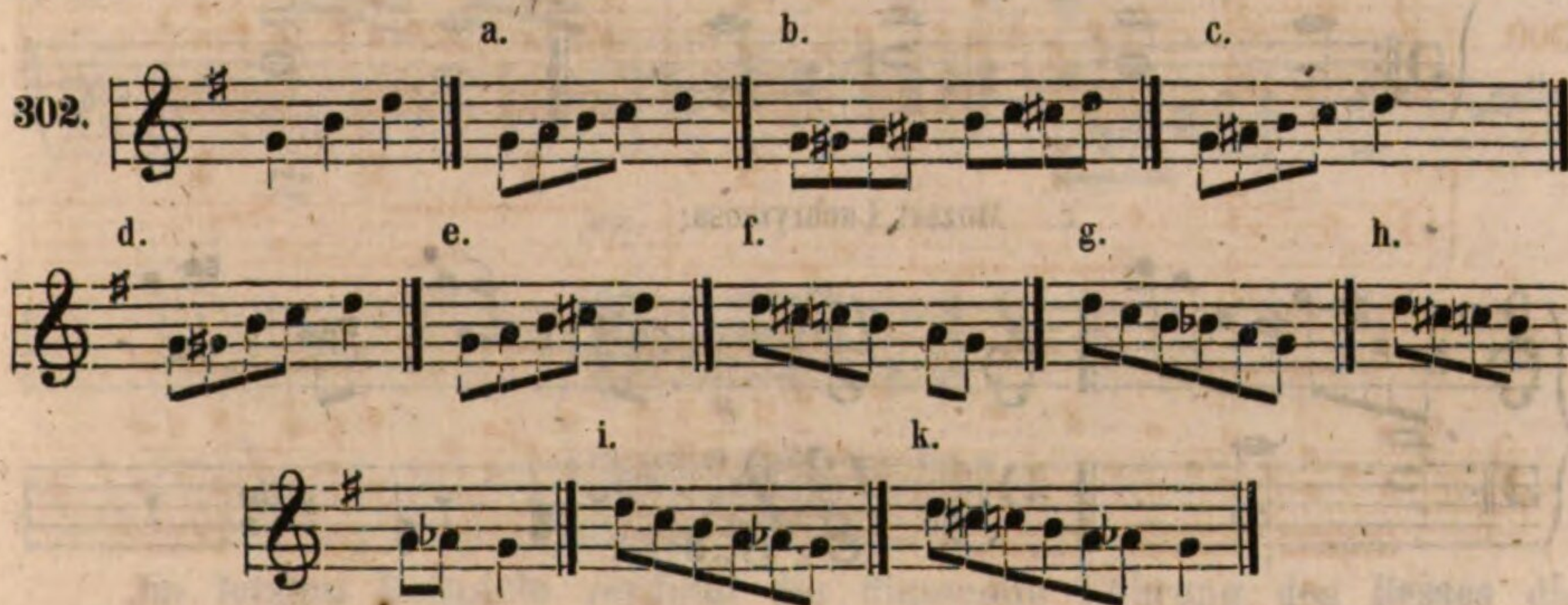
Die Töne, welche uns diess bewerkstelligen helfen, nennen wir

harmoniefreie Hilfstöne.

Wir können z. B. folgende Melodie



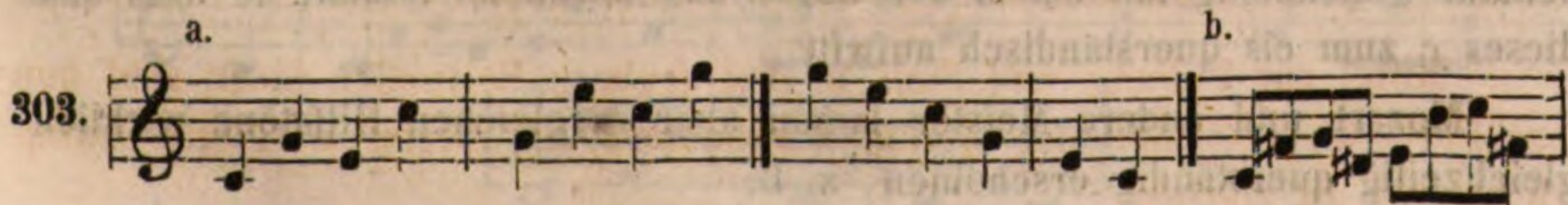
mit diatonischen und chromatischen Durchgangstönen ausfüllen; 302 a, b. Wenn wir nun zur Benützung alle dazwischenliegenden Töne tauglich finden, so erscheint es ganz natürlich, dass uns bloss einige, oder allenfalls nur Einer ebenso gelegen zur Anwendung sein kann; c, d, e, f, g, h, i, k.

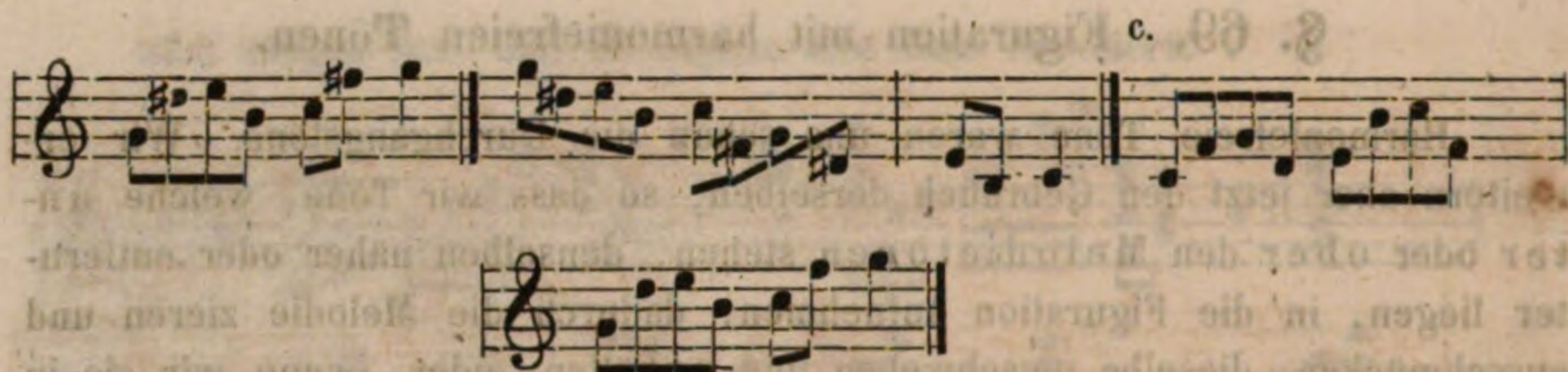


Von c angefangen haben wir nur einige chromatische Durchgangstöne, von jetzt an Hilfstöne genannt, angewendet, von f an dieselben abwärts.

Wir sehen aber noch Alles stufenweise an einander gereiht, und zwar die diatonischen und chromatischen benützt. Wir können aber jedem Harmonieton einen harmoniefreien Hilfston, und zwar von oben oder von unten, oder beides zugleich begeben.

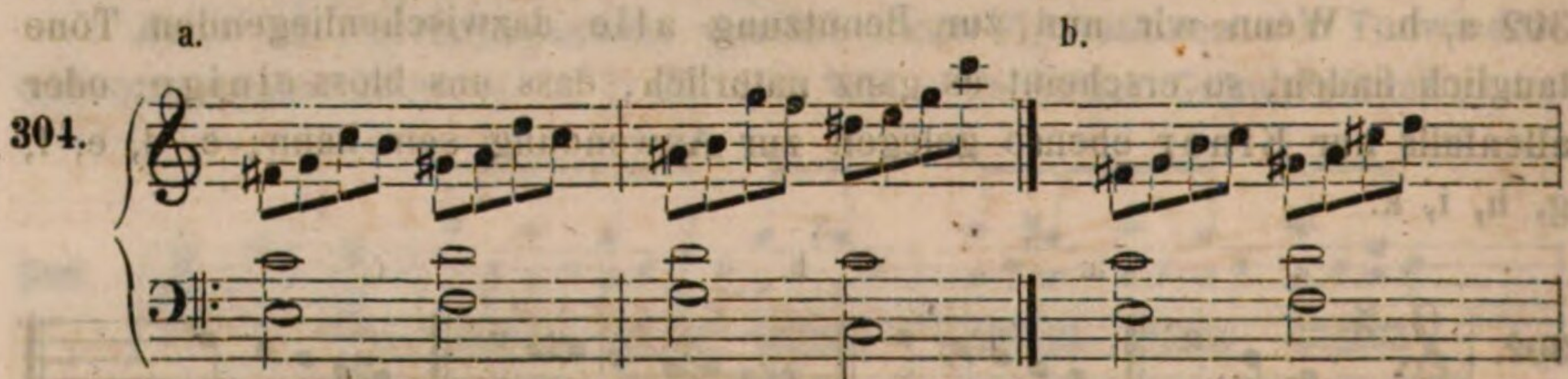
Harmoniefreie Hilfstöne von unten.





Unter a sehen wir die Harmonietöne, welchen unter b die chromatischen Hilfstöne beigegeben sind. Unter c sehen wir diatonische Hilfstöne. Da aber die Hilfstöne ihrer Natur nach auch in die Harmonietöne hineinleiten, so sagt es ihrem Wesen mehr zu, wenn sie diesen so nahe als möglich gelegt werden, und daher ist die Anwendung unter b besser als unter c.

Die Einführung solcher Hilfstöne rechtfertigt der schnell eintretende Harmonieton, und sie schliessen sich desshalb so nahe an, dass sie sogar als die ersten beim Auftreten der Harmonie erscheinen können, z. B.



c. Mozart Lachrymosa.

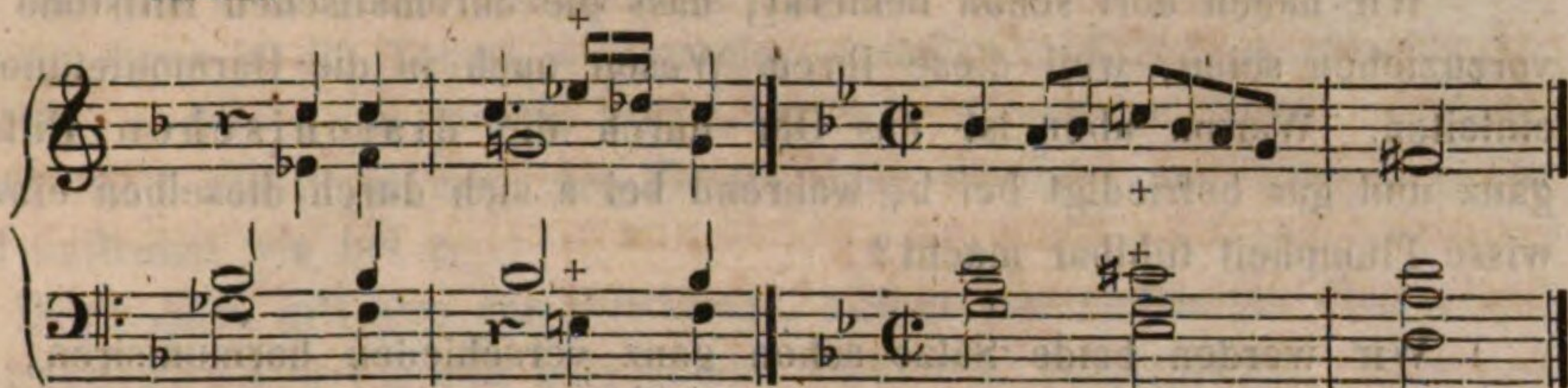


Der baldige Eintritt des Harmonietones gleicht so sehr aus, dass vorstehend bei c Mozart es wagen konnte, den Hilfston c im vierten Tacttheile beinahe gleichzeitig mit cis in der Begleitung hören zu lassen, so dass also dieses c zum cis querständig auftritt.

Mozart und andere Meister lassen aber dergleichen Hilfstöne wirklich gleichzeitig querständig erscheinen, z. B.

Mozart.

305.



Hummel. Amoll-Concert.

Beethoven.



a.

b.



etc.



Im letzten Beispiele verdient die fließende Führung des Basses die Rücksicht, seine Fortschreitung einer schnell vorübergehenden, und sich sogleich ausgleichenden Härte wegen nicht zu stören, um so weniger, da sie nur durch eine noch härtere, wie vorstehend b, vermieden werden könnte.

Nun entsteht bei dem Schüler die Frage: wo kann ich diatonische, wo chromatische Hilfstöne anwenden?

Um hiefür einen Anhaltspunct zu gewinnen, wollen wir aus Nro. 303 das Beispiel c nochmal in's Auge fassen.

a.

b.



Wir haben dort schon bemerkt, dass die chromatischen Hilfstöne zu a vorzuziehen seien, weil diese ihrem Wesen nach in die Harmonietöne hineinleiten. Warum aber ist das Ohr durch die diatonischen Hilfstöne ganz und gar befriedigt bei b, während bei a sich durch dieselben eine gewisse Plumpheit fühlbar macht?

Wir werden beide Sätze schon ganz verschieden harmonisiren, zu a den Tonica-Dreiklang oder etwa seinen Quart-Sext-Accord wählen, zu b aber entschieden eine andere Harmonie, nämlich den Dominanten-Vierklang, vorziehen müssen, also so:

307.

a. b.

Der Grund wird wohl darin liegen, dass zu b, dessen ganze Bewegung abwärts sowohl, als auch dessen Harmonie der Auflösung, seiner Ruhe entgegengeht, dass hiezu die chromatischen Hilfstöne zu erregend erscheinen, während die diatonischen diesem Hinneigen zur Ruhe mehr zusagen. Auch bestimmen sie (oder helfen hiezu) die Tonart, das Einlenken in dieselbe; denn sie schliessen sich dem Dominanten-Vierklange, dem Beherrscher der Tonart, enge an. Folgendes Beispiel erläutert diess noch mehr.

308.

a. mit Hilfstönen. b. c.

Hier bei a lenkt das bezeichnete f des zweiten Viertels als diatonische Hilfsnote sogar in die Tonart wieder ein, fesselt die Figur an ihre Grundharmonie, ebenso c im zweiten Tacte. Gerade umgekehrt würde die Hilfsnote fis bei b die Figur nach der Tonart Gdur wenden, und sonach modulirend auftreten wie bei c.

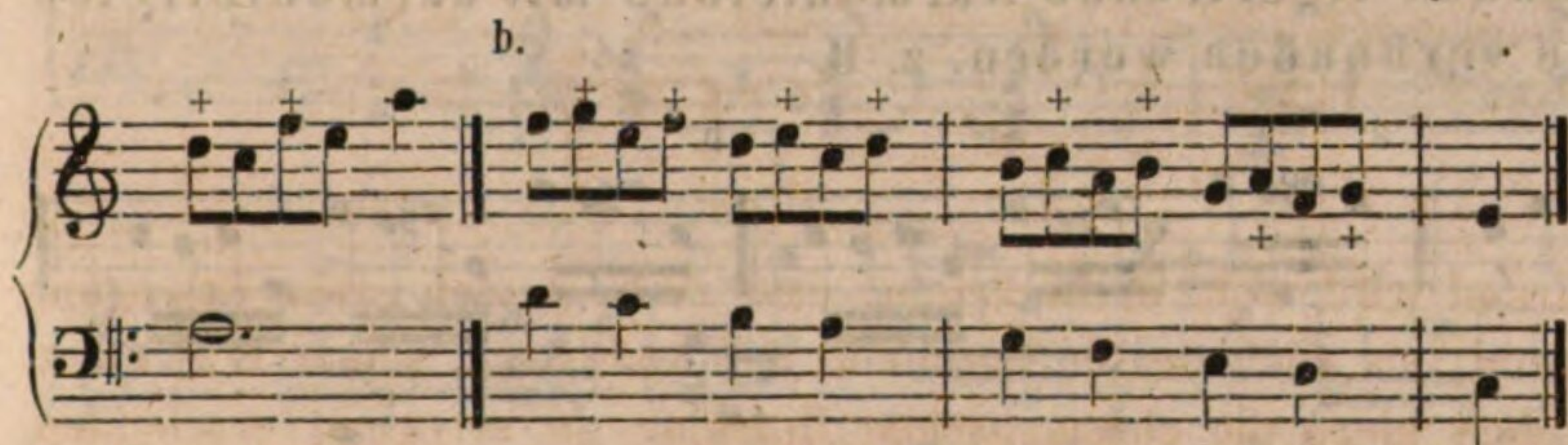
Diess Alles gilt also von Hilfstönen, welche Harmonietönen von oben, bei absteigenden Figuren beigegeben werden im Allgemeinen. Beliebige Ausnahmen müssen natürlich der geschmackvollen Anwendung und richtigem Gefühle offen bleiben. Es kann sich hierin nur um einen Anhaltspunct handeln.

Es können den Harmonietönen vorausgehende oder nachfolgende Hilfstöne von oben beigegeben werden; z. B.

a. J. Haydn.



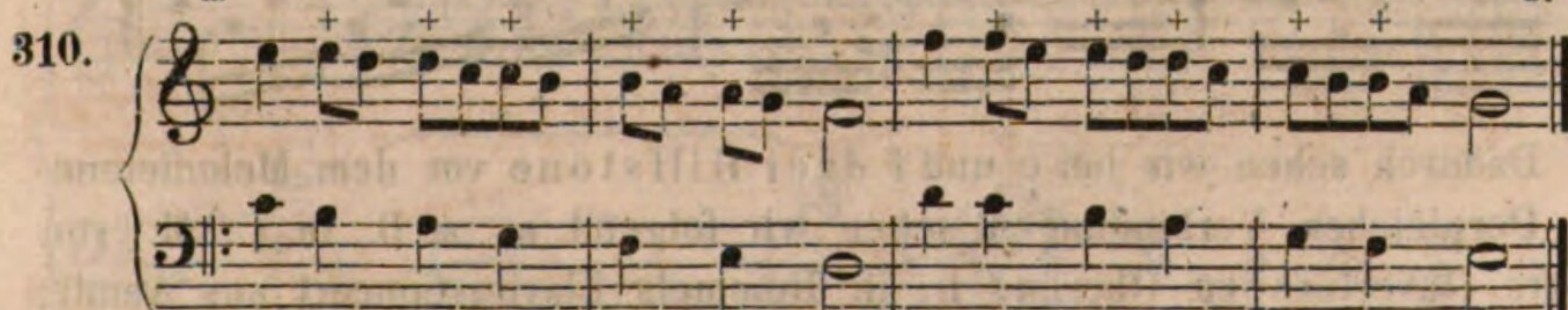
b.



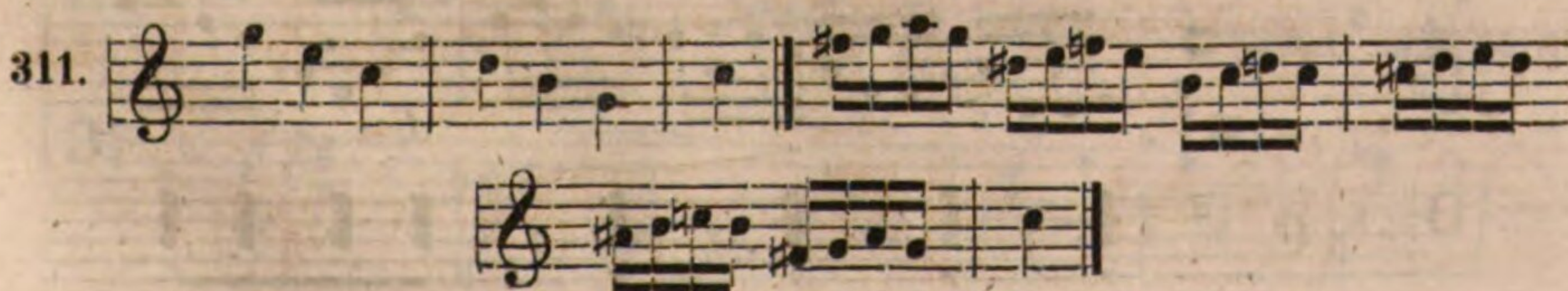
Bei a gehen die Hilfstöne von oben voraus, bei b folgen sie nach. Nachfolgende diatonische Hilfstöne von oben entstehen auch durch Tonwiederholungen; z. B.

a.

b. etc.



Wir können einem Melodietone einen Hilfston von unten und von oben geben; z. B. folgender Melodie:



Hier geht der Hilfston fis von unten voraus, der Hilfston a von oben folgt; es kann aber auch verkehrt geschehen, z. B.



Wir sehen auch in den Figuren bei 310 und 311 Tonwiederholungen der Melodietöne; die Hilfstöne umgeben dieselben ganz. Diese Wiederholung können wir aber dadurch umgehen, dass wir die beiden Hilfstöne zuerst auftreten lassen, und zwar diess wieder auf zweierlei Art, zuerst den Hilfston von unten, a, dann den von oben zuerst, b.



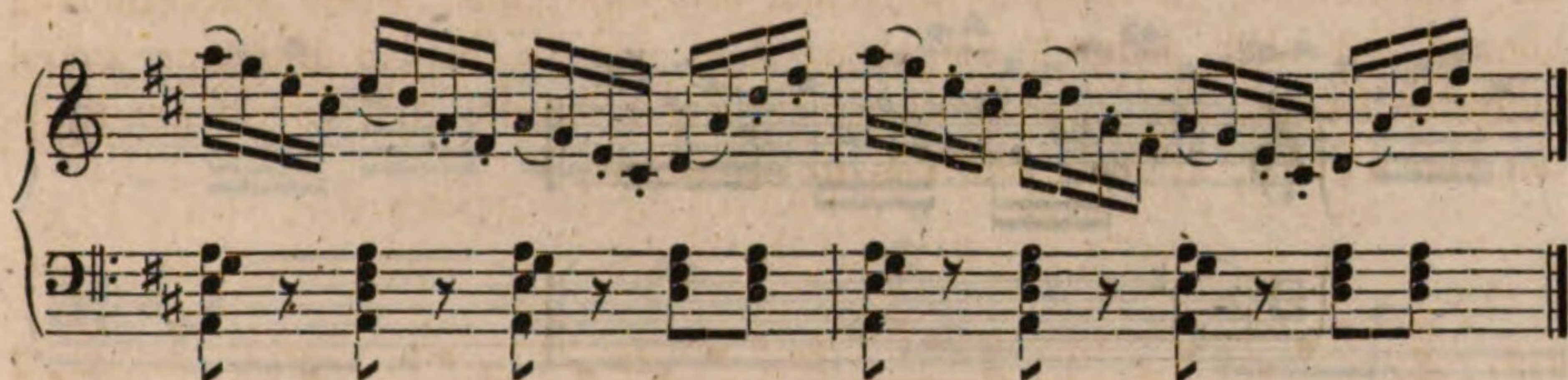
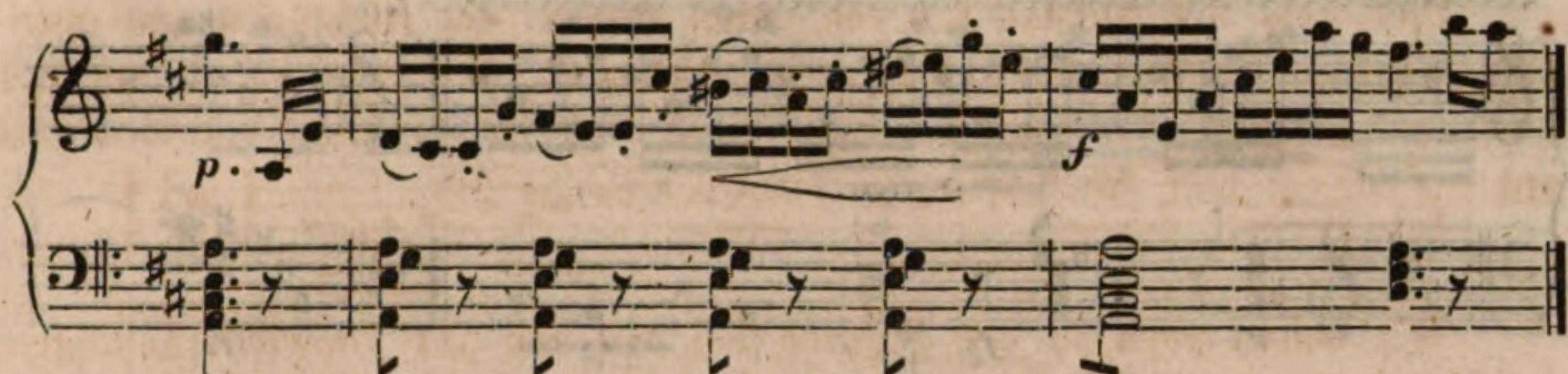
Es können figurirende Harmonietöne mit harmoniefreien Hilfstönen verbunden werden, z. B.



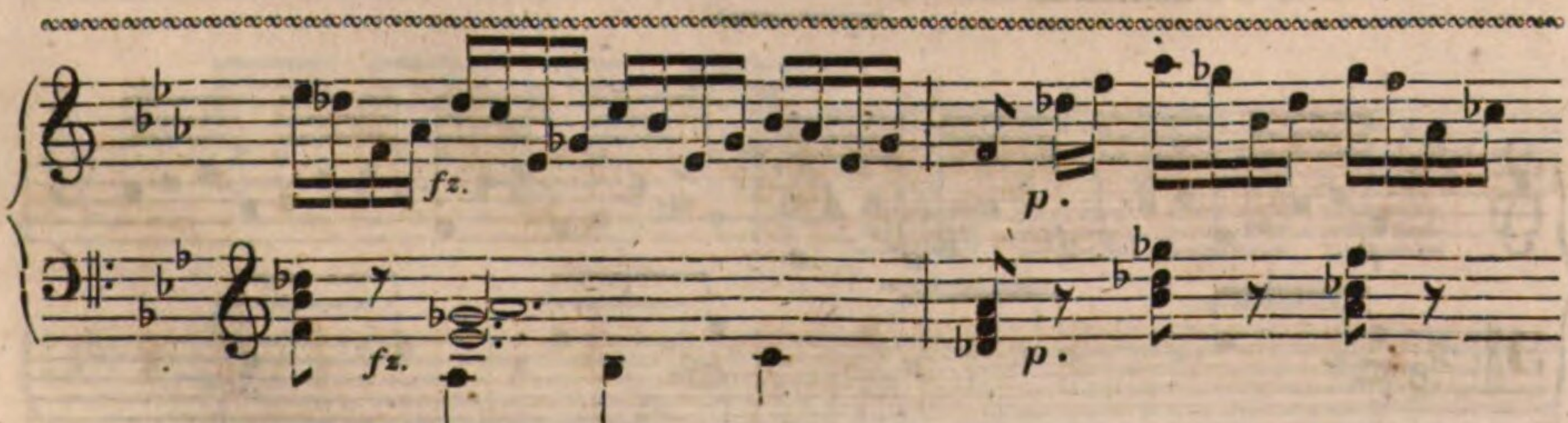
Dadurch sehen wir bei c und f drei Hilfstöne vor dem Melodietone.

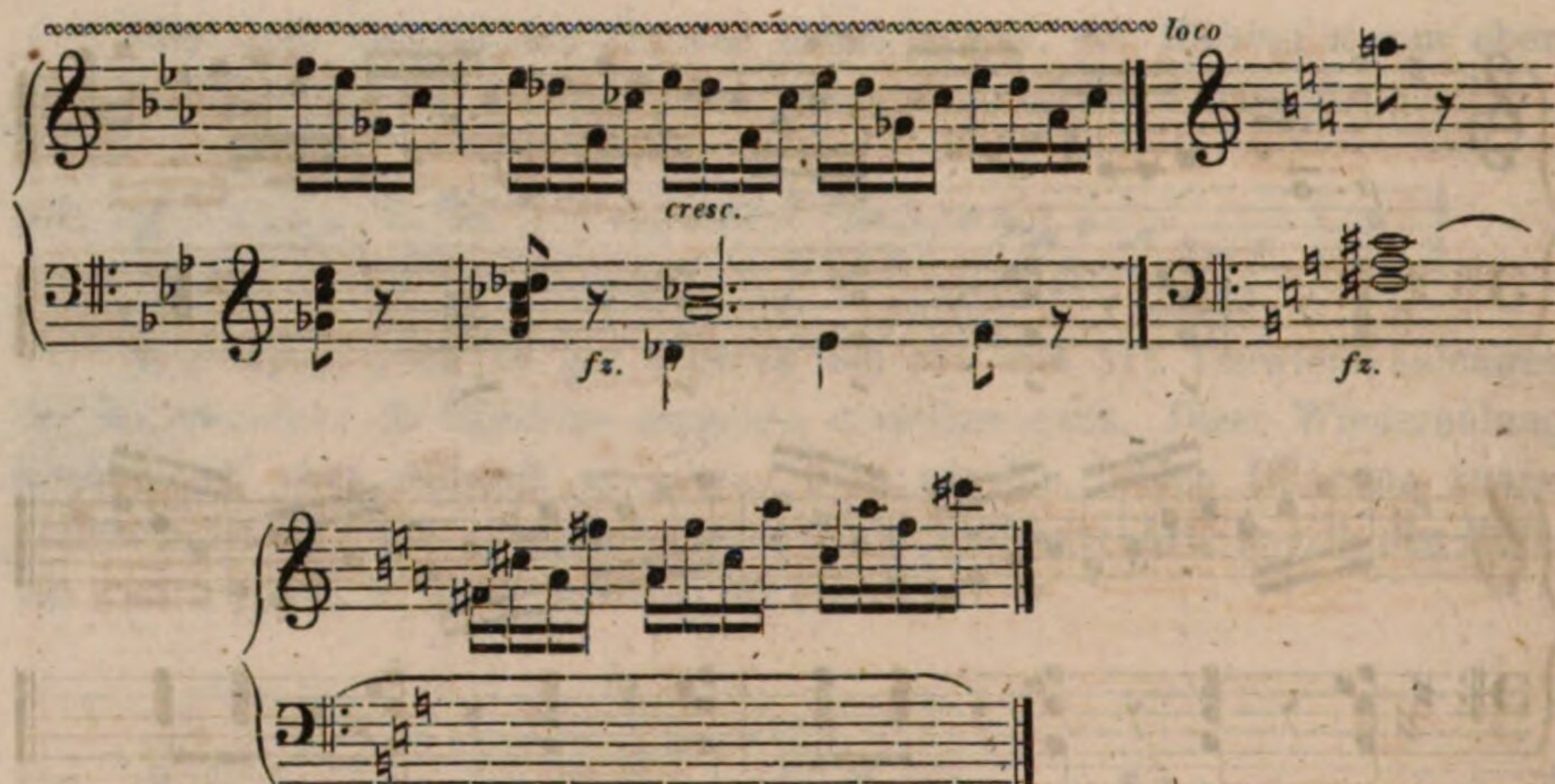
Dergleichen Verbindungen sehen wir folgend a, z. B. in C. M. von Webers Ouverture zu Oberon, b, in Hummels Klavier-Concert aus Amoll; im ersten auch Tonwiederholungen.





b. Allegro moderato.





Zum Schlusse möge noch eine Etude von Cramer Platz finden, welche namentlich auch das Festhalten der einmal gewählten Figur zeigt, was dem Uebenden stets Grundsatz sein soll.

Sieben Tacte hindurch sehen wir einen Hilfston von oben mit Harmonietönen verbunden, dann neun Tacte hindurch einen Hilfston von unten mit Harmonietönen verwendet; dann wieder zehn Tacte wie von Anfang.

Moderato. Sempre legato.



Handwritten musical score for a piano piece, page 167. The score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex, flowing melody in the treble staff and a more rhythmic, accompanimental line in the bass staff. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The paper is aged and shows some staining.

The musical score consists of four systems of staves. The first system has three staves: a treble staff with a complex melodic line, and two bass staves with simpler accompaniment. Dynamic markings 'cresc.', 'fo.', and 'dim.' are placed below the first staff. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves, with the marking 'p p.' below the first staff. Below the fourth system is a single measure in treble and bass clef, showing a final chord.

§. 70. Figuration aller Stimmen.

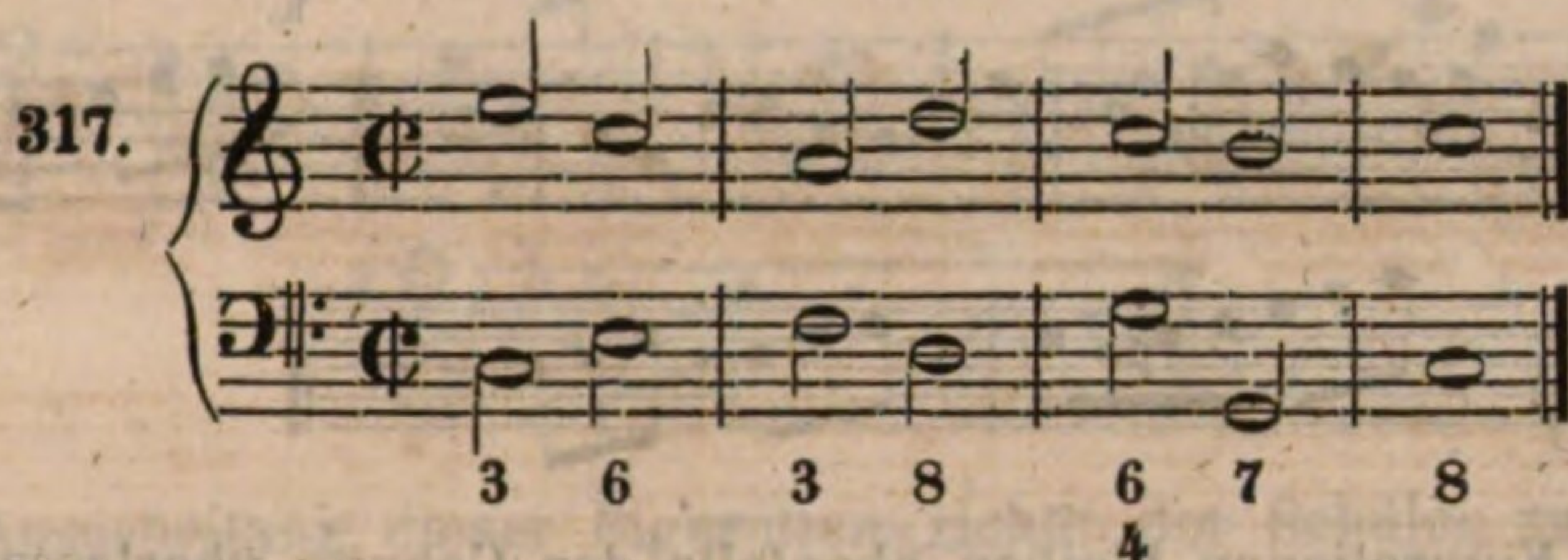
Wir haben jetzt die Elemente der Figuration kennen gelernt, und beginnen unsere Uebungen mit Benützung aller derjenigen Mittel, welche sich uns in den §§. 68. und 69 geboten haben.

Da der Schüler sich in der Figuration mit Harmonietönen durch die früheren Uebungen Gewandtheit verschafft haben muss, so bleibt ihm nun noch als sehr willkommenes Mittel die Einführung der harmoniefreien Hilfstöne.

Es kann jede der vier Stimmen figurirt werden, wie wir schon unter Nro. 285 gesehen haben. Wir beginnen nun in einem kleinen Beispiele bei der

Figuration der Oberstimme,

indem wir vom Einfachsten allmählig übergehen zur ausgedehnteren Figuration, indem wir in der Ordnung, in welcher wir die Mittel gefunden haben, verfahren. Hiezu mag uns folgendes Beispiel dienen.



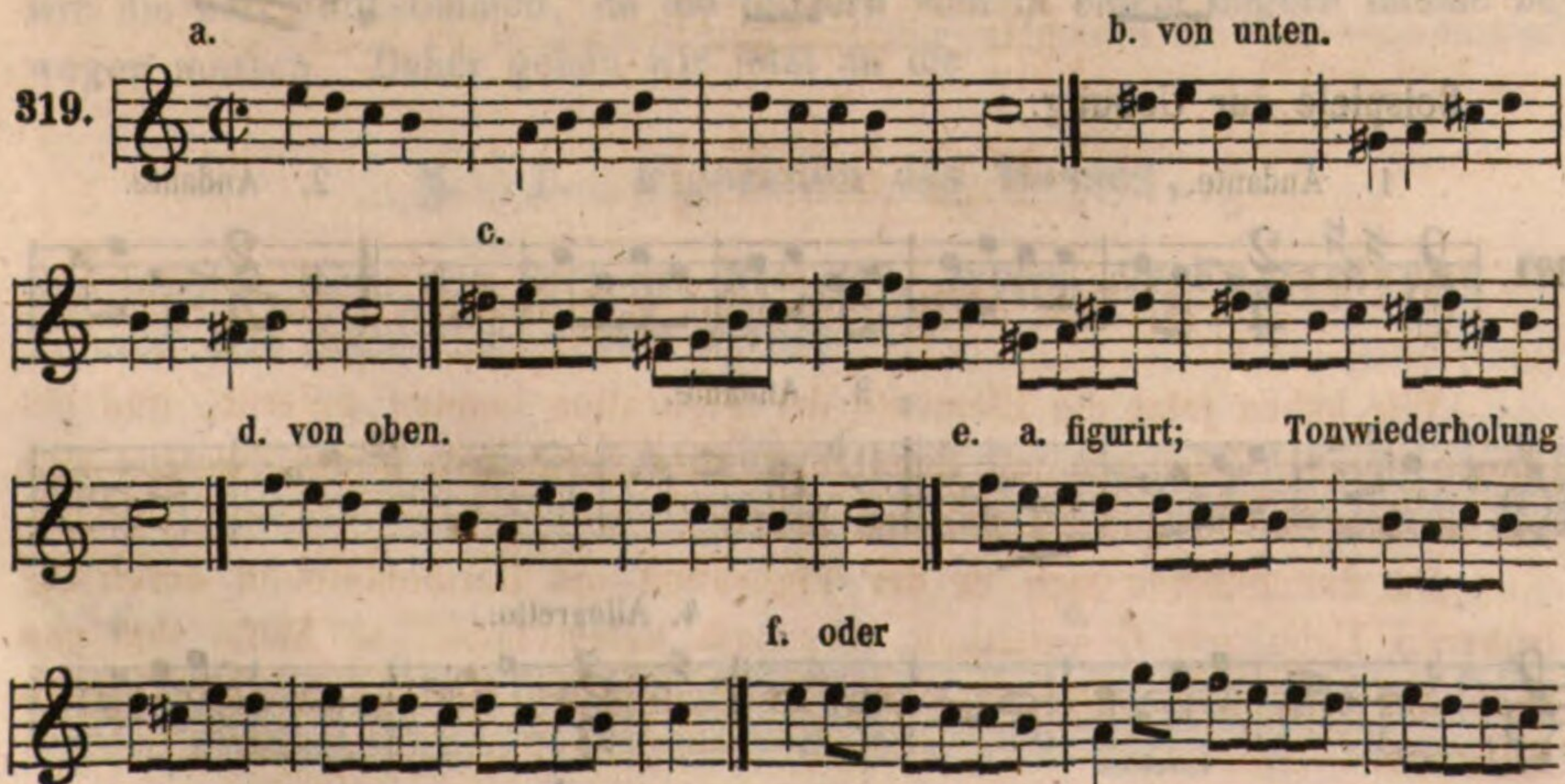
Figuration mit Harmonietönen:

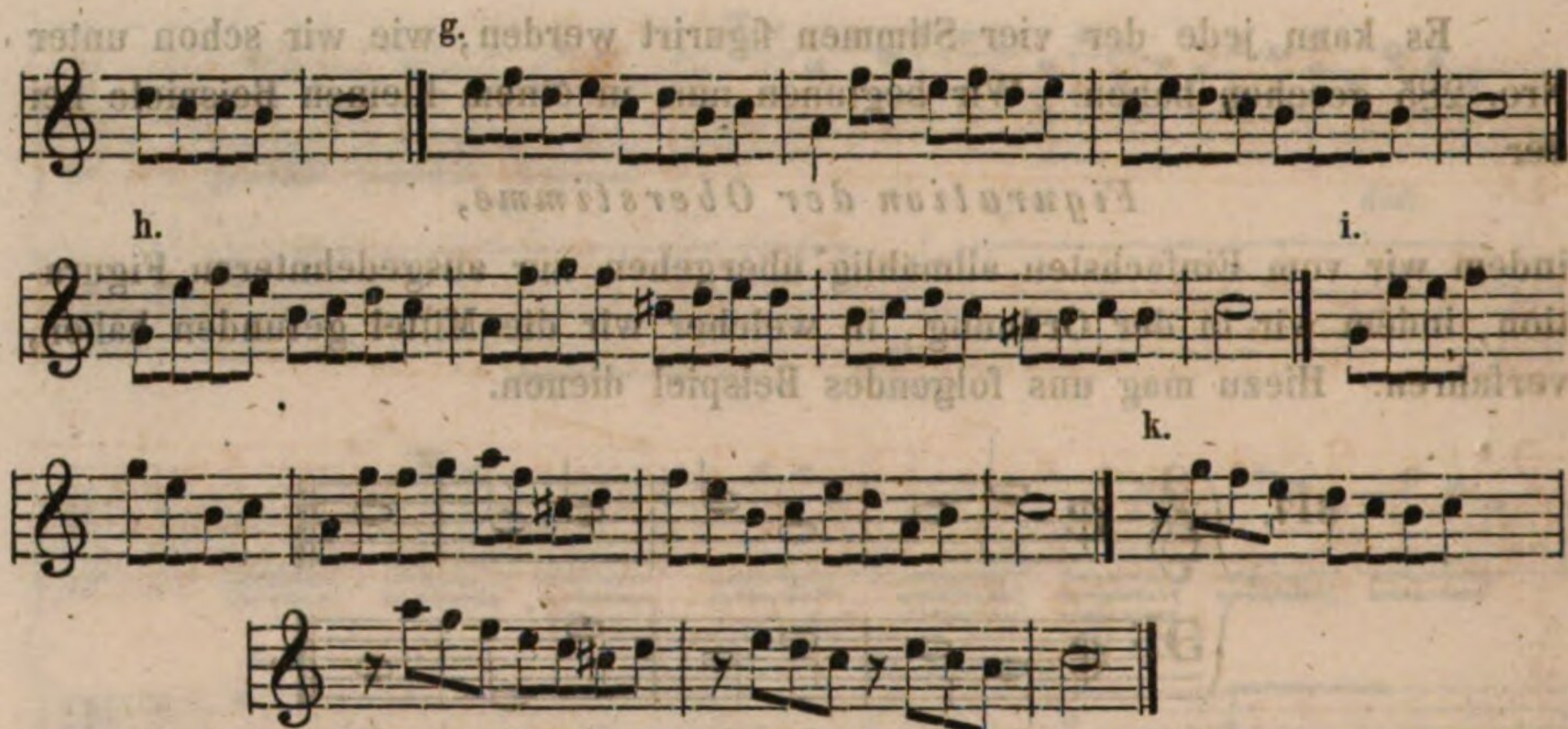


Die weitere derartige Fortführung bleibt sowohl hier, als auch bei den folgenden Figurationen dem Schüler zur Uebung überlassen, und hiezu sehe er die frühern Beispiele von Nro. 290 angefangen an, und übersehe ja nicht, die einmal gewählte Figur so strenge als möglich beizubehalten.

Da wir mit der Figuration ein Feld betreten haben, welches unabsehbar und unerschöpflich ist, so ist dem Uebenden nicht genug zu empfehlen, sich darin recht tüchtig umzusehen, um mit Leichtigkeit jede Melodie figuriren zu können.

Figuration mit harmoniefreien Hilfstönen, Anwendung diatonischer und chromatischer Durchgangstöne:





Weitere Figurationen bleiben ebenfalls der Uebung überlassen.
In ausgedehnter Weise kann obiges Beispiel auf folgende und ähnliche Art figurirt werden:



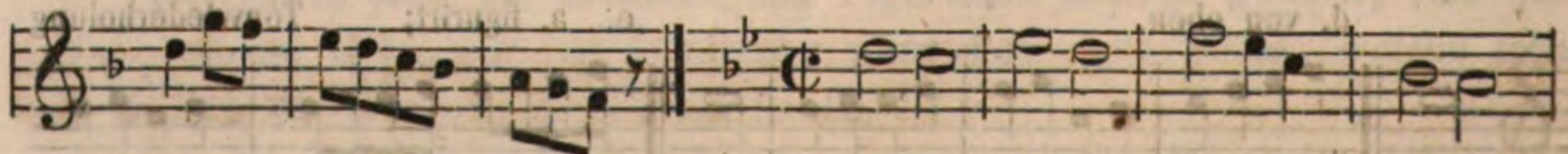
Beispiele zur Uebung.

1. Andante.

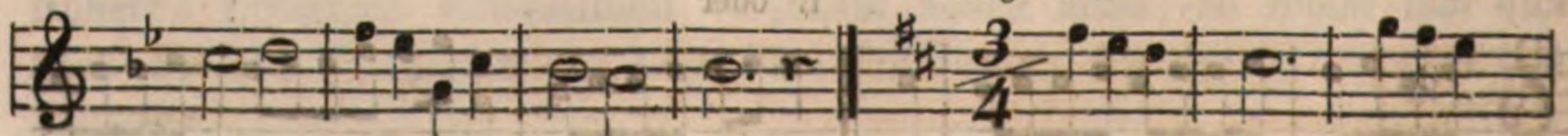
2. Andante.



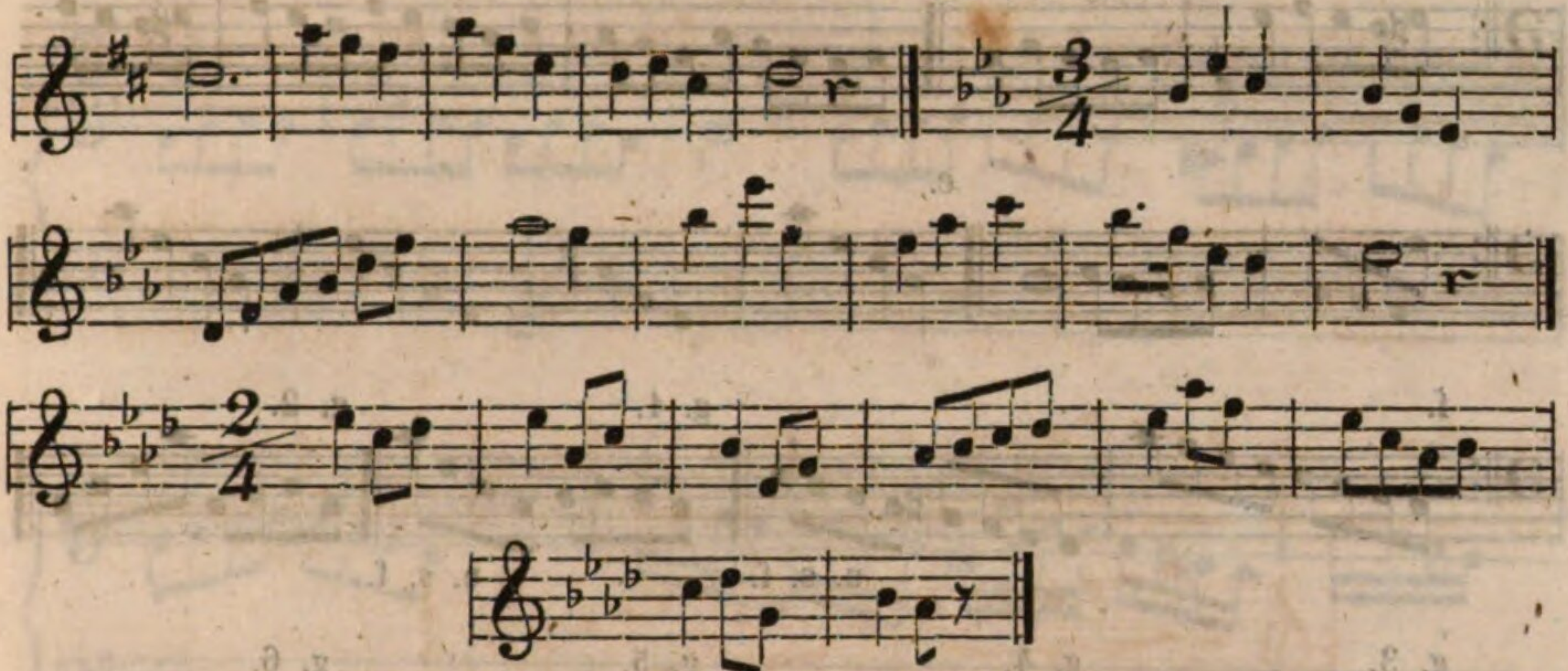
3. Andante.



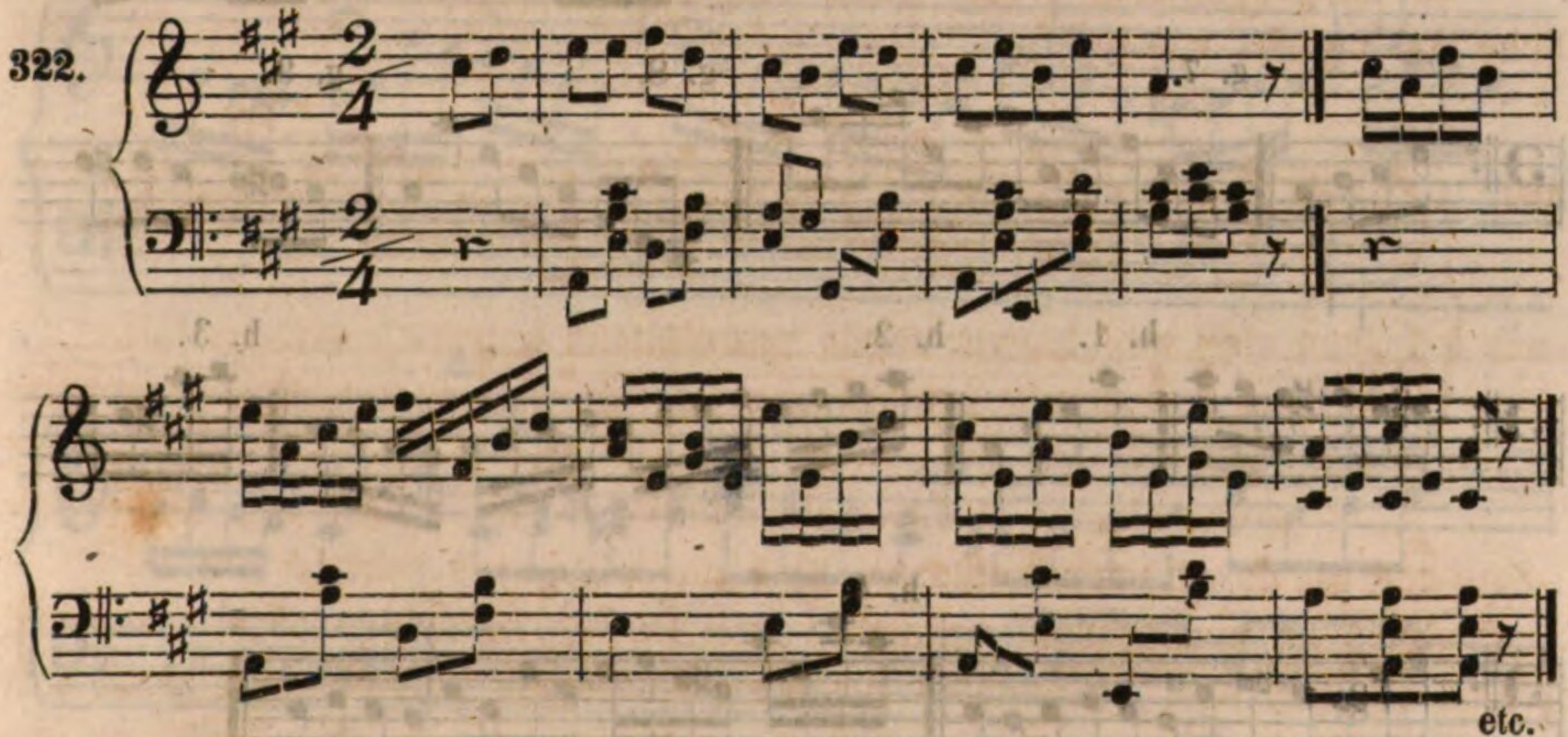
4. Allegretto.



5. Andantino.



Die Ausarbeitung dieser Figuration richte der Schüler zur Ausführung am Klaviere her, und begleite sie etwa so, wie hier Nro. 1 derselben steht.

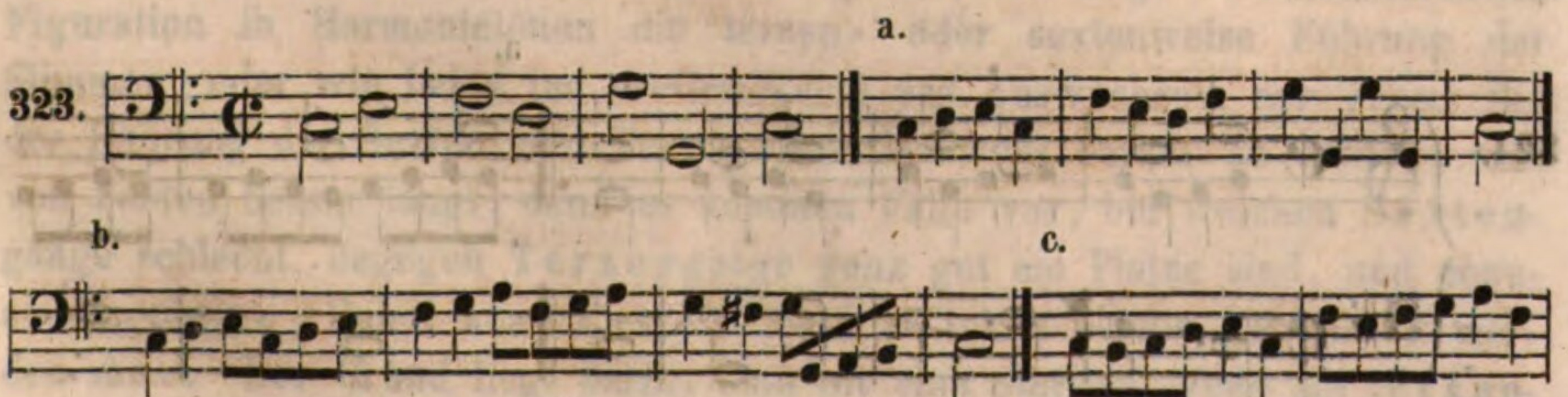


Uebung hiezu verschafft jede einfache Melodie.

Die Figuration der äussern Stimmen hat nicht so viel Schwierigkeiten, wie die der Mittelstimmen, da die letztern sich in einem engern Raume bewegen müssen. Daher gehen wir jetzt an die

§. 71. Figuration des Basses,

und wählen hiezu den Bass aus Nro. 317, wobei die Fortsetzung der Figuren dem Schüler überlassen werden.



d.
 e.
 f. g. 1. g. 2.
 u. s. f. u. s. f.
 g. 3. g. 4. g. 5. g. 6.
 g. 7. g. 8. g. 9.
 h. 1. h. 2. h. 3.
 h. 4.

Es sei dem Schüler wiederholt empfohlen, bei der Fortführung dieser Figurationen auf die einmal gewählte Figur Rücksicht zu nehmen.

§. 72. Figuration der Mittelstimmen.

Wir wählen hiezu wieder Nro. 317 und figuriren zuerst eine der Mittelstimmen.

324. a.

b.

c.

d.

Zur Uebung hierin können die Beispiele unter Nro. 321 dienen.

Werden zwei Stimmen zugleich figurirt, so taugt hiezu ausser der Figuration in Harmonietönen die terzen- oder sextenweise Führung der Stimmen, oder wie bei d im zweiten Tacte das Auswechseln der Töne. Bei der Führung der Sexten und Terzen aber ist wohl darauf zu achten, was von beiden besser taugt; denn es kommen Fälle vor, bei welchen Sextengänge schlecht, dagegen Terzengänge ganz gut am Platze sind, und ebenso umgekehrt. Daher kommt es oft, dass zwischen beiden gewechselt werden muss. Der Grund liegt darin, dass oft eine Stimme, wenn sie terzen-

oder sextenweise sich bewegt, zu viele Töne in sich fasst, welche der entsprechenden Harmonie sich nicht genug anschliessen, oder weil der Schluss einer solchen Figur an demselben Gebrechen leidet, und für die Fortsetzung der Figuration zu ungelenk und steif ist. Z. B.

325.

6
4

7

Es ist besser, wenn in jedem dieser Tacte bei den drei letzten Achteln im Tenor die terzenweise Bewegung eintritt, also wie folgend:

326.

6
4

7

Zur Anregung mögen hier einige Beispiele ausgezeichnet schöner Figuration, sammt dem Thema Platz finden.

Thema. *)

327. *p. semplice.*

Figuration der Mittelstimmen:

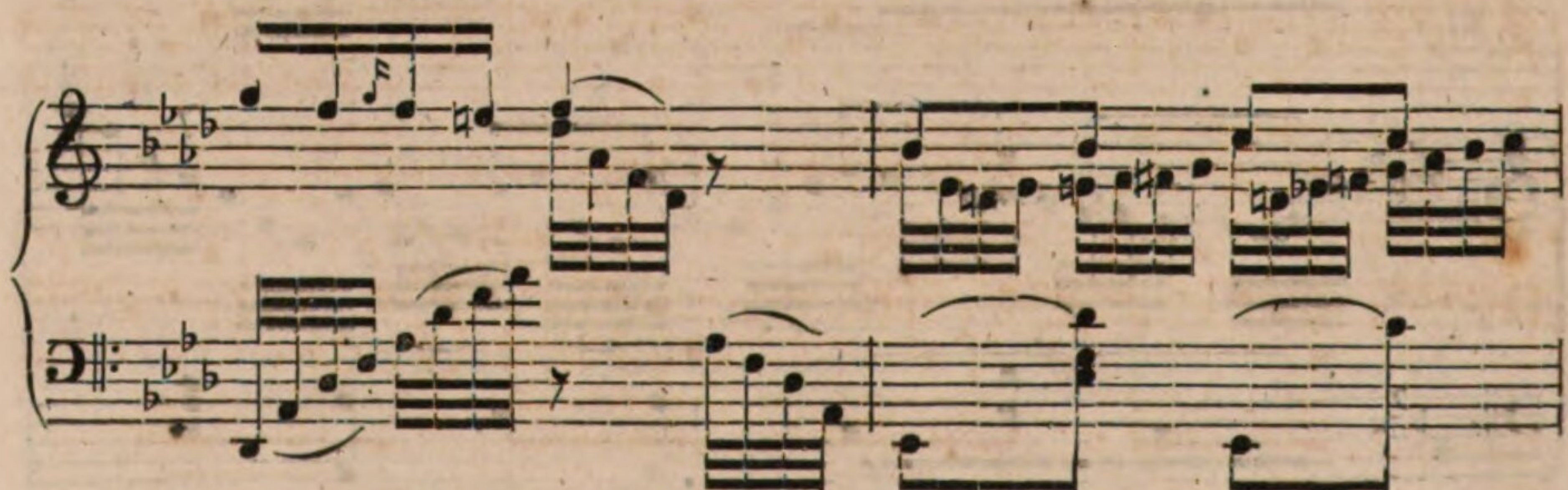
*) Grande Fantaisie brillante sur des Airs Bohémiens nationaux v. Kuhe.

The musical score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The final system ends with a double bar line and the word 'etc.' below it.

etc.

Im Folgenden bleibt ebenfalls die Melodie unverändert, die Figuration aber theilt sich in die Ober- und Mittelstimme und den Bass.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system includes the instruction *brillante. melodia ben marcato.* The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece of music.



Auch in folgender Variation ist das Thema getreu beibehalten, aber die Figuration hüllt dasselbe nach Oben und Unten ganz und gar ein und theilt es in beide Hände, so dass z. B. im ersten Tacte das vierte Achtel, ebenso im zweiten und dritten, im vierten das zweite Achtel in der linken Hand bei den markirten Noten, +, steht.

328. *pp. delicatissime*

u. s. f.

§. 73. Die Melodien in andere Stimmen verlegt.

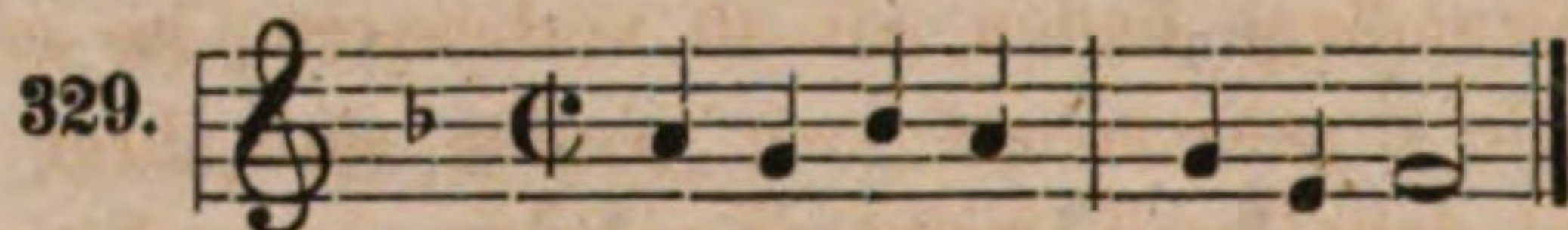
Wir besitzen nun die Mittel zur Figuration, und haben dieselben bereits in jeder Stimme angewendet. Immer aber ist uns die Melodie dabei in der Oberstimme erschienen. Als Vorübung zu spätern und ausgedehnteren Arbeiten legen wir nun die Melodie in eine der Mittelstimmen und in den Bass. Da die Aufgabe hiebei ist, die Melodie unverändert zu lassen, da sie dadurch als fester Gesang erscheint, so nennt man sie

Cantus firmus, (ital. canto fermo.)

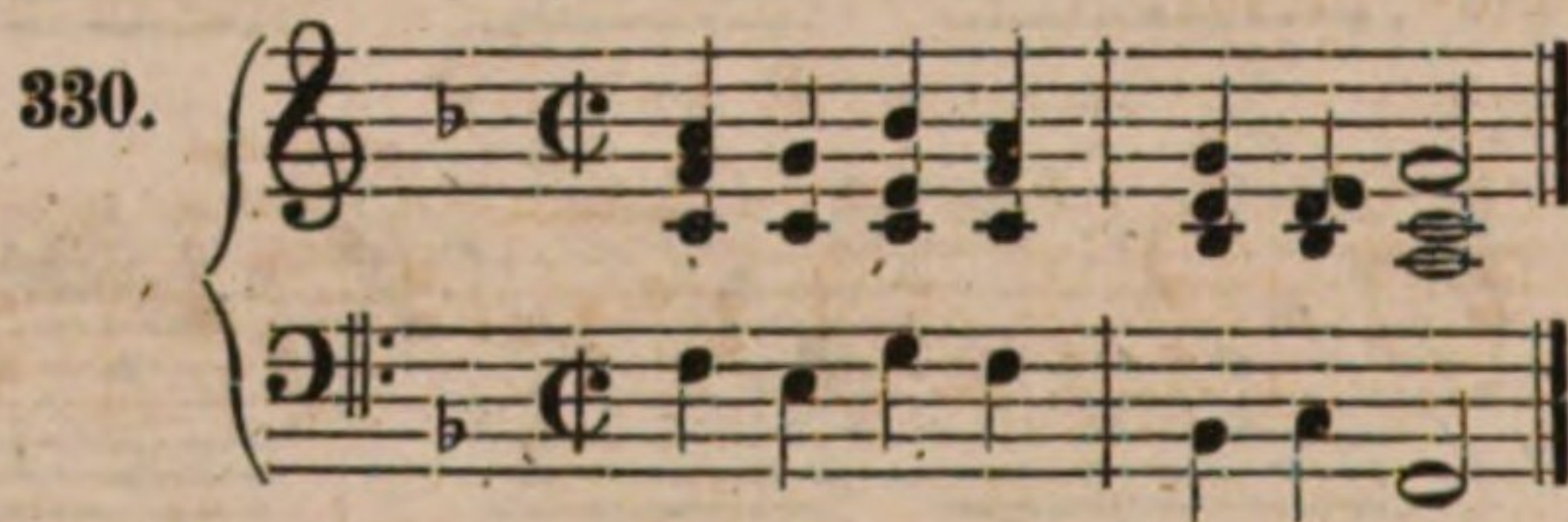
Wir wählen hiezu ganz kurze und einfache Melodien. Es soll z. B. folgender

Cantus firmus in der Alt-Stimme

erscheinen.



Wir haben nun allererst die Harmonie, etwa wie folgend, festzusetzen:

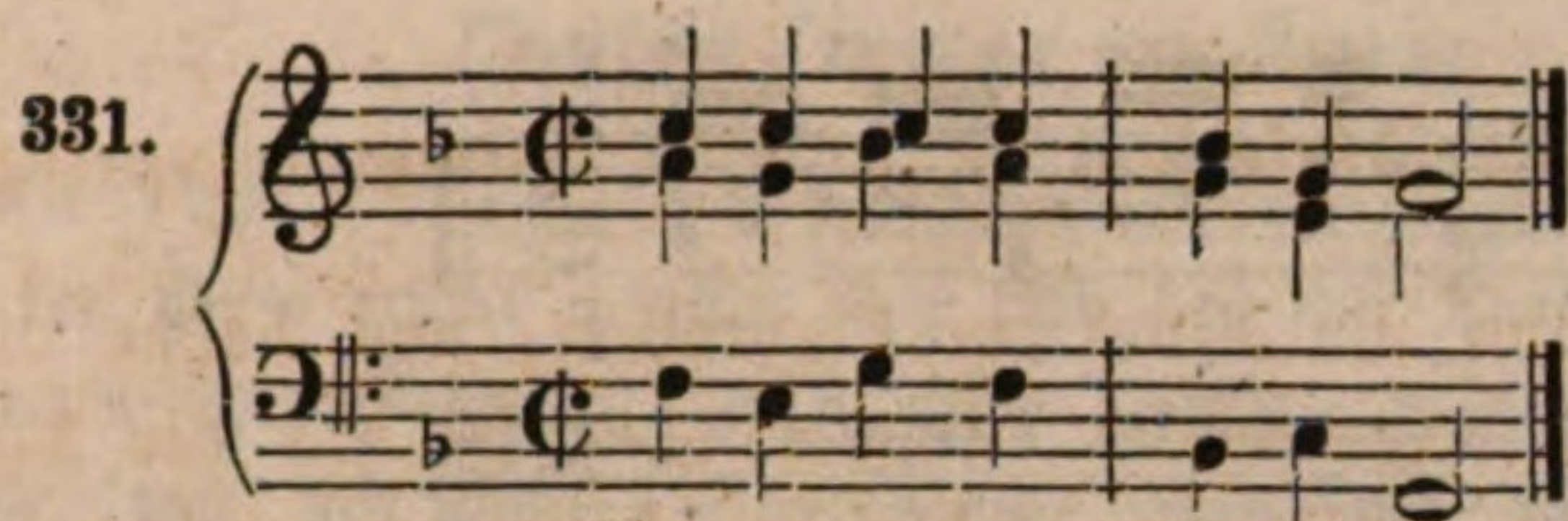


Da nun die Melodie, der Cantus firmus, in die Altstimme kommen soll, so muss natürlich für die Oberstimme eine zweite Melodie erfunden werden.

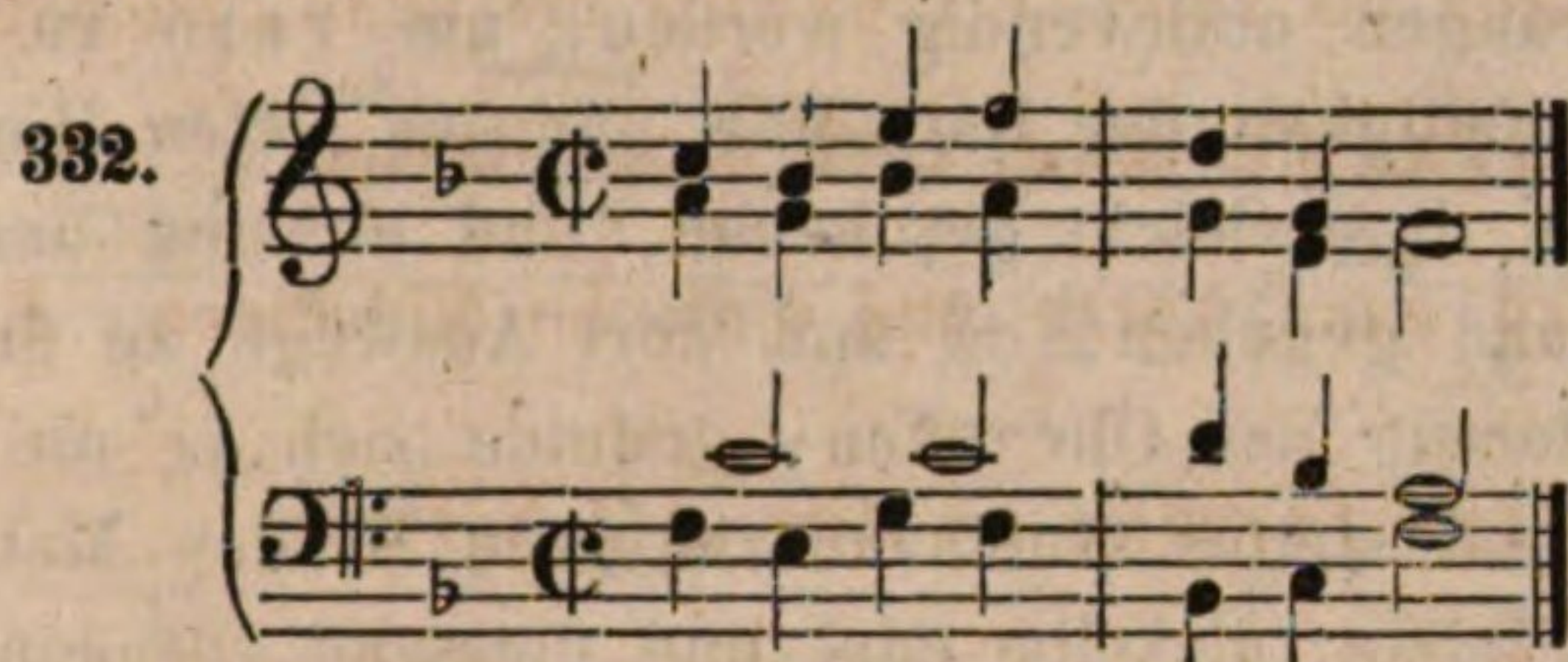
Soll der Cantus firmus nicht spurlos verschwinden, sondern im Gegentheil so viel als möglich hervortreten, so ist nothwendig, dass die Oberstimme, welche immerhin die sich dem Ohre am meisten aufdrängende ist, sich rhythmisch unterscheide.

Ferner ist von grösster Wichtigkeit, auf die Melodie der Oberstimme hiebei hauptsächlich zu achten, d. h. dass sie nicht flach und nichtssagend, sondern edel und schön geführt erscheine, rein und ungezwungen; ohne die Erfüllung dieser Bedingungen taugt die ganze Arbeit nichts.

Der Anfänger möchte etwa Schwierigkeiten finden. Zur Erleichterung hierin nun diene ihm für den Anfang zu diesen Uebungen, dass er zuerst über den Cantus firmus die nächsten Accordtöne für den Sopran schreibe, und diese Töne dann als Grundlage zur Figuration benütze, und hiezu die ihm zu Gebote stehenden Mittel der Figuration, also Durchgangstöne, Hilfstöne von oben und unten etc. zu Hilfe nehme; also auf folgende Art:



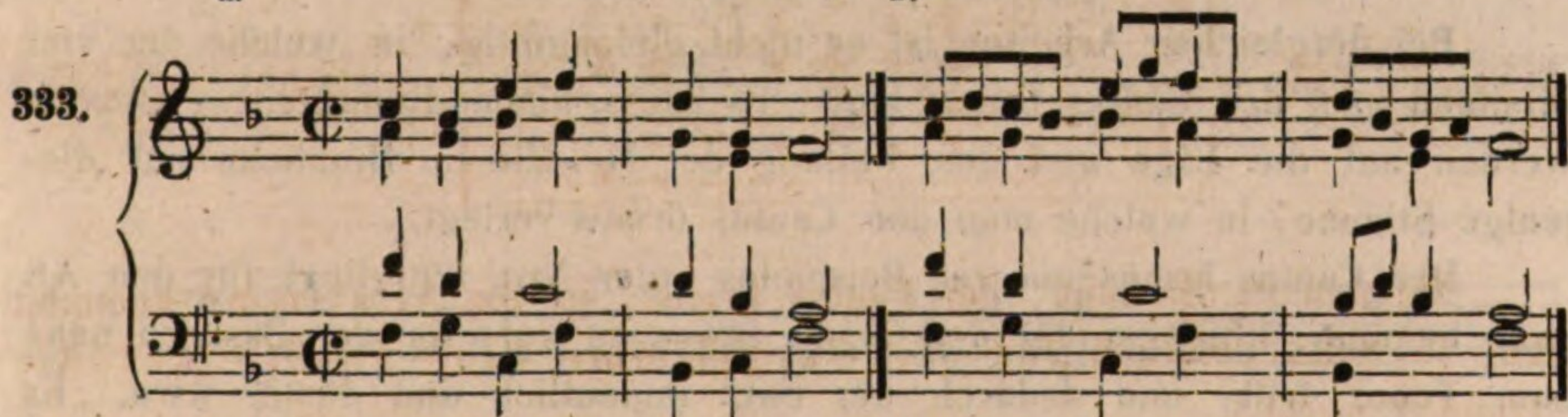
Die vier c der Oberstimme bieten nun nicht viel Spielraum zur einfachen Figuration, und wir wollen sehen dass wir mit grösserer Freiheit andere Harmonietöne mit einflechten, etwa so:



Schon an dieser Grundlage finden wir zu verbessern; im ersten Viertel klingt die doppelte Quinte c sehr scharf; wir wollen statt ihrer die Octave, und zum zweiten Viertel den Gmoll-Dreiklang wählen, zum dritten aber den Dominanten-Vierklang; letzteres darum, damit uns allenfalls mehr Raum zur Figuration der Oberstimme bleibt:

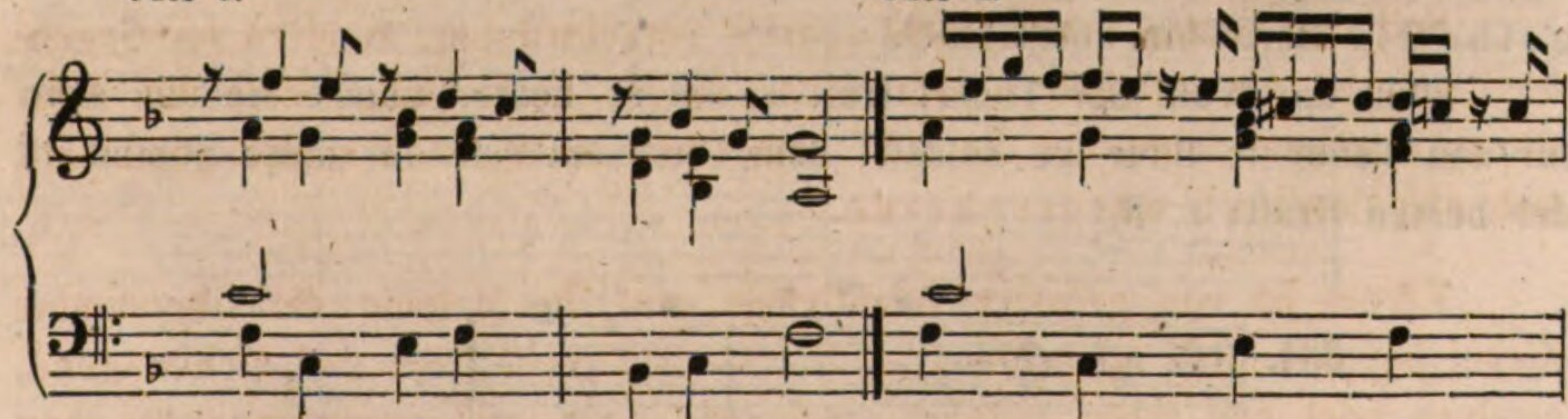
a.

b.

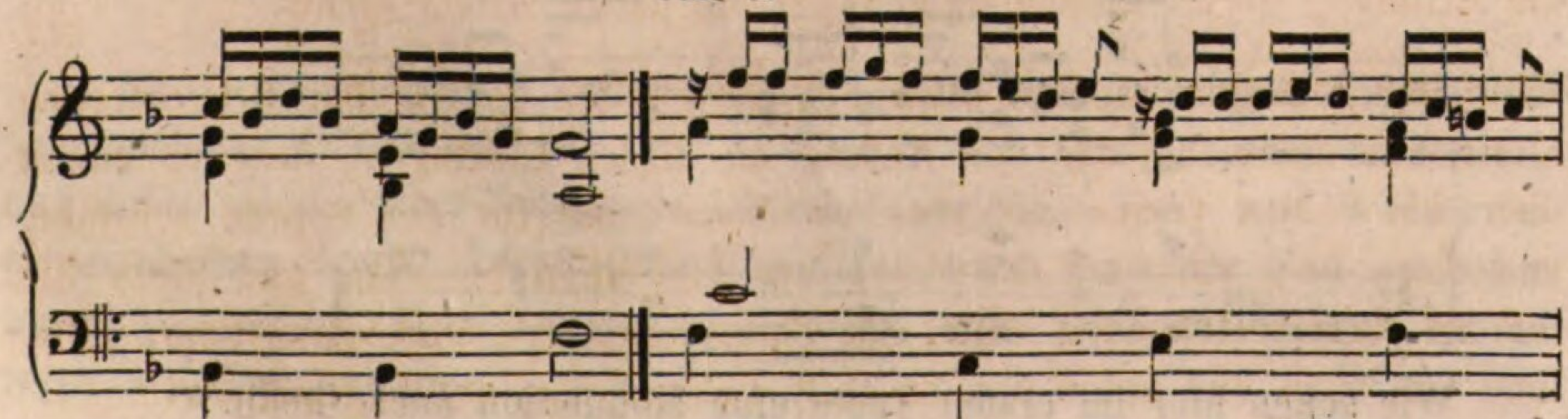


oder c.

oder d.



oder e.





Vorstehend d und e sind nichts anders, als Figurationen von c. Es versteht sich, dass in vielen Fällen, und wie wir auch hier sehen, in der Harmonie oft Abänderungen nothwendig werden, um rein zu schreiben. Bei der grossen Mannigfaltigkeit der Harmonie und im steten Hinblicke auf die Mehrdeutigkeit kann diess leicht geschehen, und es sind uns bis jetzt Mittel genug an die Hand gegeben, da und dort Auswege zu finden. Der Uebende behalte nur fleissig das Ohr offen, gedulde sich ja nie Ungelenkheiten, Gemeinplätze und steifes Aneinanderknüpfen in der Melodie, sondern suche mit allem Fleisse, dieselbe edel und fliessend zusammen zu halten, und hüte sich besonders, zu weit oben hinaus zu wollen, vor dem gewöhnlichen Fehler derjenigen, welche noch nicht Uebung und Erfahrung genug haben. Das Einfache, Natürliche und Wahre liegt nahe, und eine sorgfältige und andauernde Uebung, verbunden mit Studium guter Werke, lässt es auch finden.

Cantus firmus im Tenor.

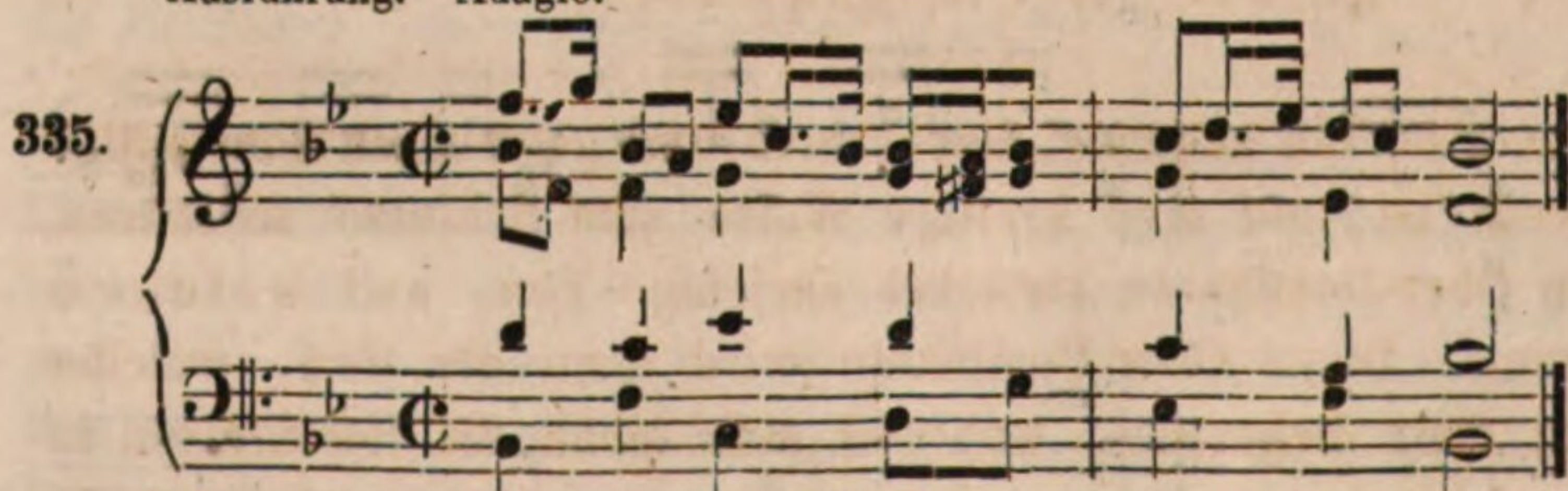
Bei dergleichen Arbeiten ist es nicht gleichgültig, in welche der vier Stimmen man den Cantus firmus legt. Es muss hiebei Rücksicht genommen werden auf die Lage und den Umfang der Melodie im Hinblicke auf diejenige Stimme, in welche man den Cantus firmus verlegt.

Der Cantus firmus unseres Beispieles unter Nro. 329 liegt für den Alt ganz bequem, hingegen für den Tenor etwas zu tief, da der Bass zu nahe zum Tenor tritt, und dadurch der Satz undeutlich und düster wird. Es wird bei diesen Arbeiten, damit die Stimmen mehr Spielraum gewinnen, die getheilte Harmonie unerlässlich.

Steht die Wahl der Tonart frei, so ist es besser, diese Melodie etwa für den Tenor in Bdur zu setzen, dann erscheint sie für diese Stimme in der besten Kraft; z. B.:



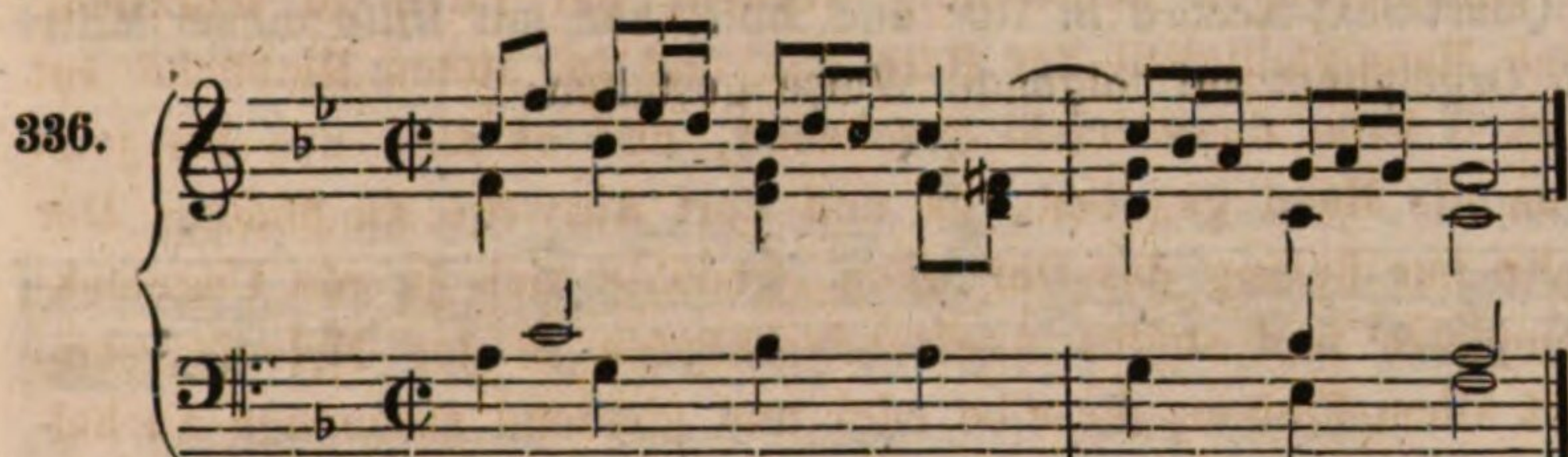
Ausführung. Adagio.



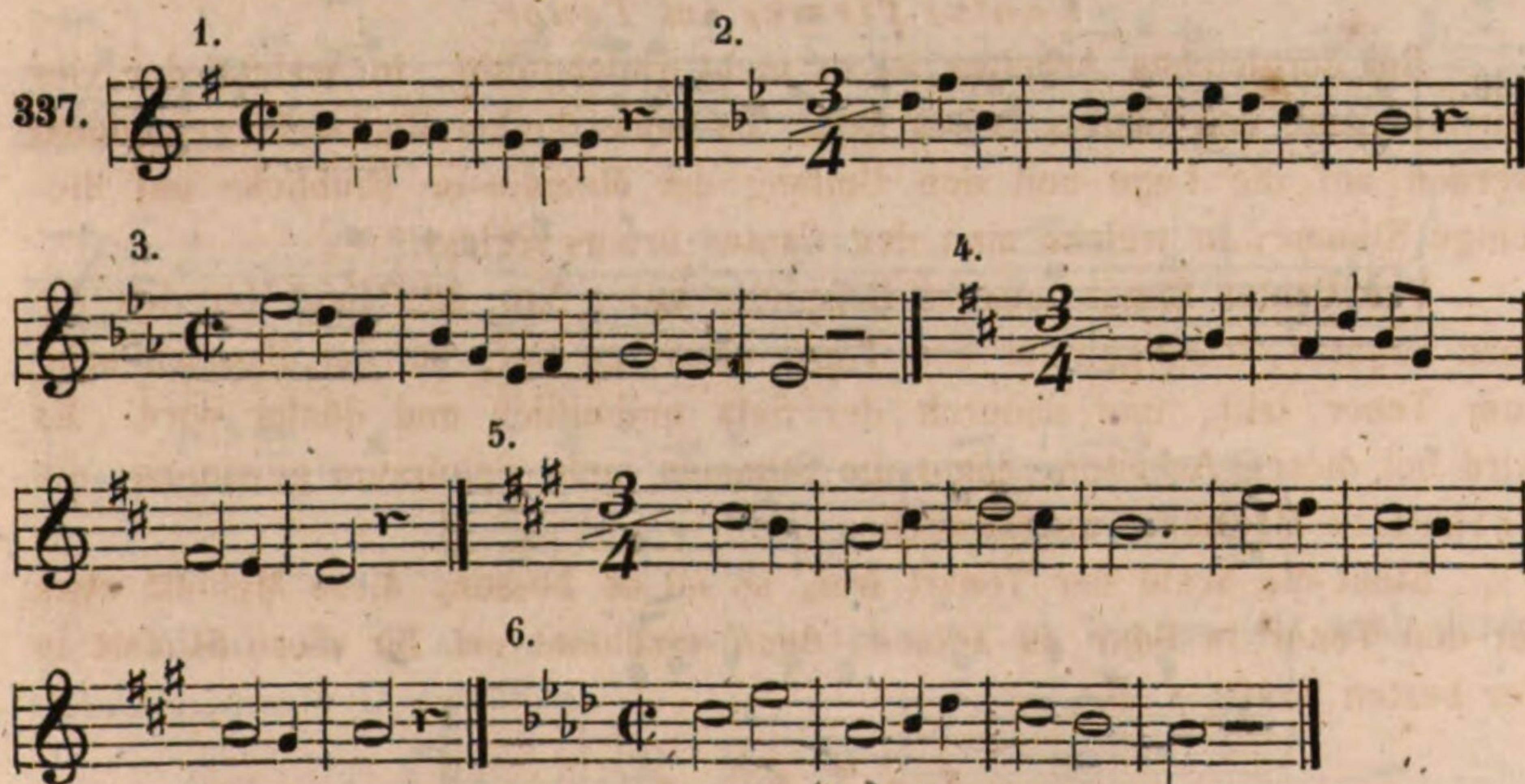
Wir sehen hier im ersten Tacte eine Modulation nach Gmoll.

Cantus firmus im Bass.

War die Tonart F geschickt, unsern Cantus firmus in den Alt zu verlegen, so ist diess nicht minder der Fall bei der Bassstimme. Es ist im Allgemeinen anzunehmen, dass diese beiden Stimmen gleiche Stimm- lage haben, nur mit dem Unterschiede, dass der Alt eine Octave höher liegt, als der Bass. Dasselbe gilt vom Tenor und Sopran. Daher wird obiges Beispiel auch für den Sopran in Bdur der Stimme angemessener liegen, als in Fdur.



Da dergleichen Arbeiten eine höchst nützliche Vorübung für spätere Aufgaben, namentlich im Felde des Contrapunctes sind, so sind andauerndere Versuche hierin sehr wünschenswerth, und es mögen folgende Melodien zur Uebung dienen.



§. 74. Der Orgelpunct.

Der Orgelpunct ist ein schönes, imposantes und gewaltiges Kunstmittel. Sein nächster Zweck ist, auf eine kräftige Weise zum Schlusse zu führen, und daher ist die Ober-Dominante zunächst derjenige Ton, auf welchem er erscheinen kann. Diese Ober-Dominante wird dann der Ton, welcher unverrückt seinen Platz behauptet, während sich hiezu die Harmonieen in reichem Leben entfalten.

Da es sich nun hiebei um eine Vorbereitung zum Schlusse handelt, und wir bisher die Ober-Dominante als das beste Schlussmittel erkannt haben, so bleiben wir auch jetzt zunächst beim

Orgelpunct auf der Ober-Dominante

stehen.

Hiezu sind allererst jene Accorde verwendbar, welche ihren Sitz auf der Ober-Dominante haben, also der Dominanten-Drei- und Vierklang, der grosse und kleine Non-Accord, die zweite Versetzung des Tonica-Dreiklages, der Quart-Sext-Accord in Dur und Moll, und mit Hilfe dieser Mittel kann sich ein Orgelpunct auf folgende Weise gestalten:

338.

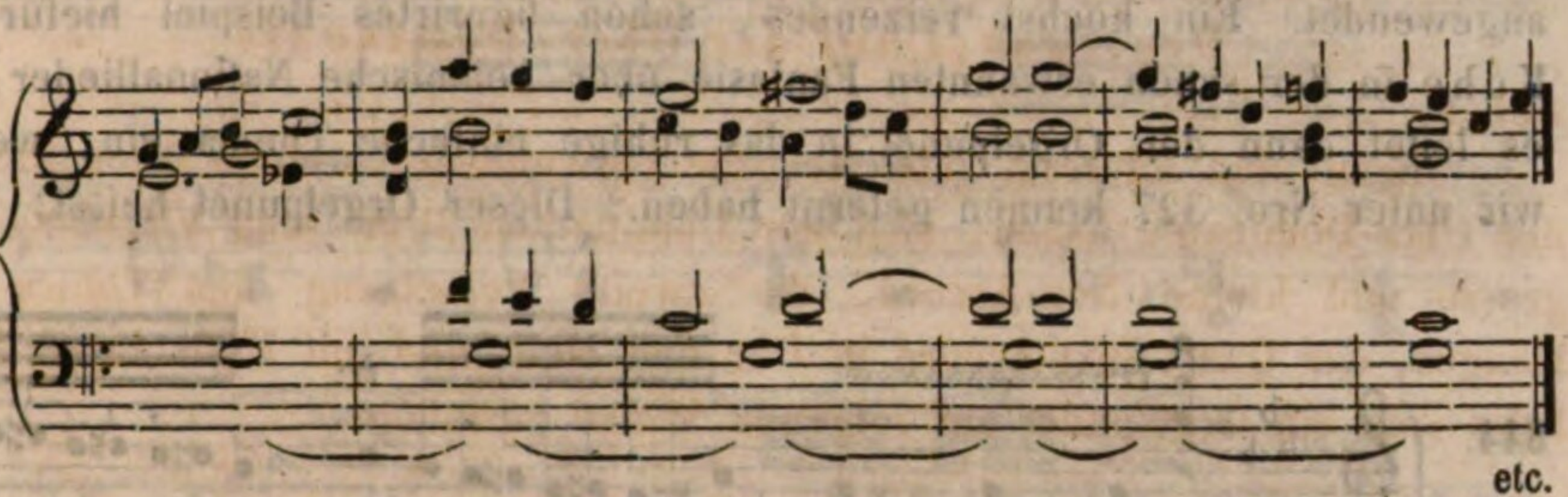
Derselbe Orgelpunct mit Anwendung der Verzögerungen, Hilfstöne etc. kann sich auf folgende Weise darstellen:

339.

Wir haben in der Figuration häufig gesehen, dass zur Tonica Töne des Dominanten-Vierklages gleichzeitig erschienen sind. Bei den Verzögerungen aber haben wir den ganzen Dominanten-Vierklang zur Tonica erklingen hören, z. B.

340.

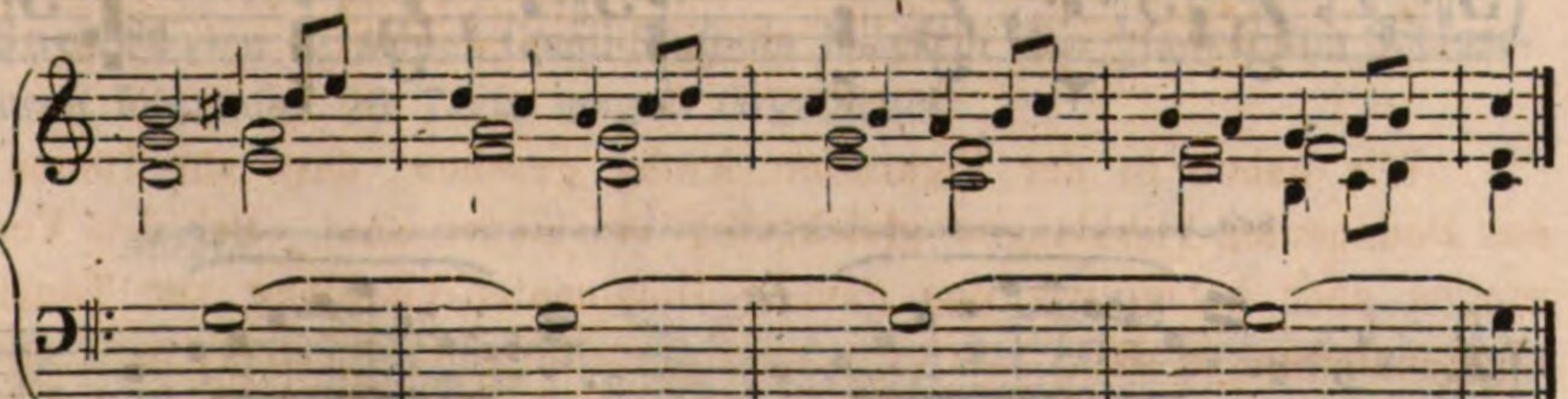
Ebenso können wir beim Orgelpunct auf der Ober-Dominante deren Dominanten-Vierklang anwenden, können dadurch förmlich in dieselbe moduliren, und sie als neue Tonica betrachten, z. B.

341.  etc.

Hiezu sind nun auch die Nonen- und Sept-Accorde verwendbar, welche, da wir die Ober-Dominante als neue Tonart benützen, auf deren Ober-Dominante D ruhen, so wie jene auf G, da wir diess gleich darauf wieder als Ober-Dominante der Haupt-Tonart verwenden können:

342. 

Wenn wir G als neue Tonart annehmen, so können wir auch deren Ober-Dominante D zuziehen:

343. 

Es ist gesagt worden am Eingange dieses §., dass der nächste Zweck des Orgelpunctes der sei, auf eine kräftige Weise zum Schlusse zu führen, und demnach wäre sein Platz nur am Ende eines grösseren Tonstückes, wo er dann in mächtiger Grösse und Erhabenheit, voll reicher

Harmonie-Entwicklung mit dem ernsten, ergreifend wirkenden ruhigen Basse endlich zum Ziele führt.

Er wird aber oft auch in Mitte eines Stückes, das einen Absatz bildet, angewendet. Ein höchst reizendes, schön figurirtes Beispiel hiefür gibt Kuhe in der schon erwähnten Fantasie über böhmische Nationallieder, und es leitet dann der Orgelpunct in das ruhige einfache Thema ein, welches wir unter Nro. 327 kennen gelernt haben. Dieser Orgelpunct heisst:

344.

8va

simple ppp

8va

dolcissime

8va *loco*

tr *tr* *tr*

dim.

ppp

Dieser Orgelpunct ruht auf der Ober-Dominante Es; wir bemerken hierbei, dass der bleibende Bass Es nicht fortwährend erklingt, sondern von Zeit zu Zeit in Achtelschlägen bei + sein Vorhandensein zu erkennen gibt. Also auch unter solcher Form kann der Halteton des Orgelpunctes erscheinen.

Beethoven in seiner C-moll-Sinfonie leitet in den glanzvollen Schlusssatz durch folgenden 26 Tacte langen Orgelpunct:

Allegro.

345.

p p

Allegro.

u. s. f.

Dieser lange Orgelpunkt, dessen gehaltenes C, als Verzögerung, den Hörer mit wahrer Bangigkeit erfüllt, tritt erst mit den vier letzten Tacten in den Dominanten-Vierklang.

Eben so originell finden wir den Orgelpunkt in Beethoven's Sinfonia eroica:

346.

p p

pizz.

pizz.

Cornu

pp

fo.

ff.

Hier sehen wir den Halteton vom neunten Tacte an, aber nicht im Basse, sondern in der Oberstimme. Auch diess kann also der Fall sein, und es finden sich derartige Orgelpuncte, in welchen der Halteton auch einer der Mittelstimmen gegeben ist: z. B.

Seb. Bach.

347.

Wir haben gesehen, dass die Ober-Dominante während des Orgelpunctes zur neuen Tonica geworden ist; daher kann

der Orgelpunct auf der Tonica

zu Anfange eines Tonstückes schon, oder auch zum Schlusse desselben angewendet werden. Z. B. in einem Graduale von J. Schnabel.

und beim Schluss.

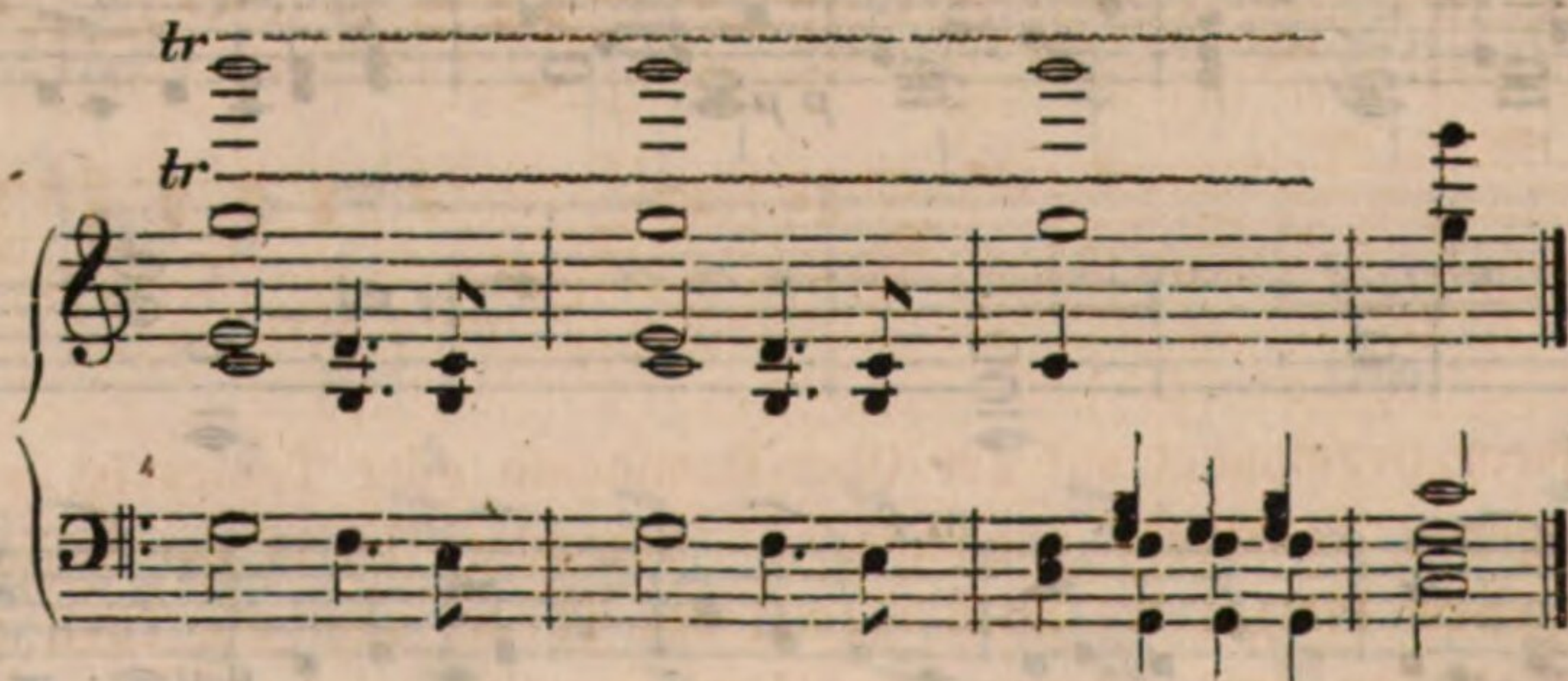
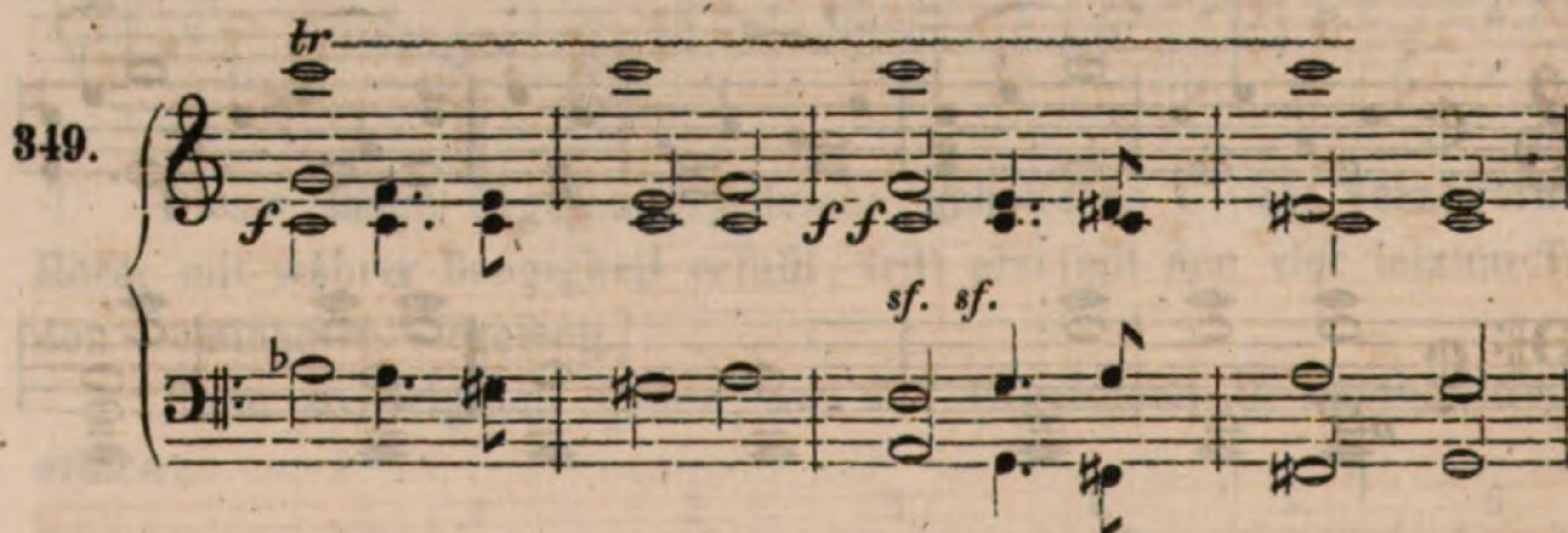
348.



Dieser Orgelpunct unterscheidet sich von den bisherigen durch seine gemüthliche Ruhe. Schon der Umstand, dass er auf der Tonica ruht, verleiht ihm diese Ruhe, denn es ist Alles da angekommen, wohin es verlangt hat, das Ziel ist erreicht. Es findet nicht das harmonische Stürmen und Drängen Statt, wie beim Orgelpunct auf der Dominante.

Es liegt aber hier die Ruhe nicht blos darin, dass sie sich durch die Tonica ausspricht, sondern in der Absicht des Componisten, und dergleichen Orgelpuncte sind dem idyllischen Charakter angemessen.

Ein anderes Beispiel gibt uns Mendelssohn am Schlusse des Marsches im Sommernachtstraum. Der Halteton liegt oben, und wirkt durch den mächtigen Triller auf der Tonica so schön:



In Präludien für die Orgel kommt der Orgelpunct auf der Tonica häufig am Anfange vor, z. B.

350.

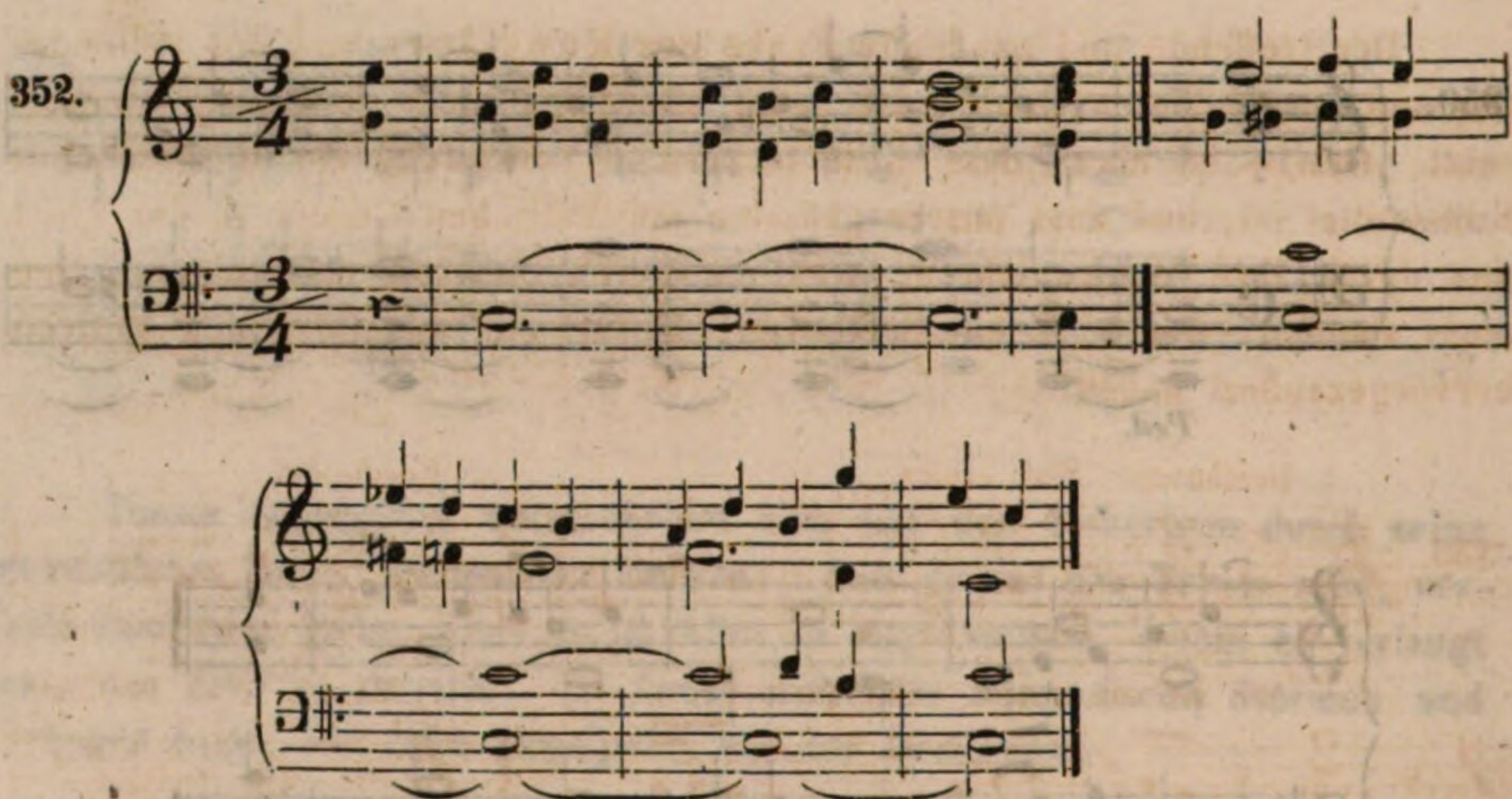
Ped.

sowie auch beim Schlusse zuerst auf der Ober-Dominante und dann auf der Tonica:

351.

Ein längerer Orgelpunkt auf der Ober-Dominante oder Tonica ist auch nur einem längeren Tonstücke angemessen. Besonders ist er am Schlusse der Fuge an seinem Platze, wo noch einmal das Thema oder ein Theil desselben in interessanten Anwendungen und harmonischen Verflechtungen vorgeführt wird.

Auch in kleineren orgelpunctartigen Sätzen kann diese Form erscheinen, z. B.



§. 75. Melodienbildungen.

Wir haben schon §. 18 mit Hilfe der Motive Melodien- und Harmoniegänge gebildet, und gelernt, eine Melodie consequent fortzuführen.

Ferners haben wir durch die Verzögerungen Melodienbildungen gesehen, wenigstens ist uns eine und dieselbe Melodie rhythmisch verschieden erschienen.

Durch die Durchgangstöne und im Verlaufe der Figuration aber sind wir hauptsächlich zu den Mitteln gekommen, Figuren zu bilden, und dadurch Melodien zu schaffen.

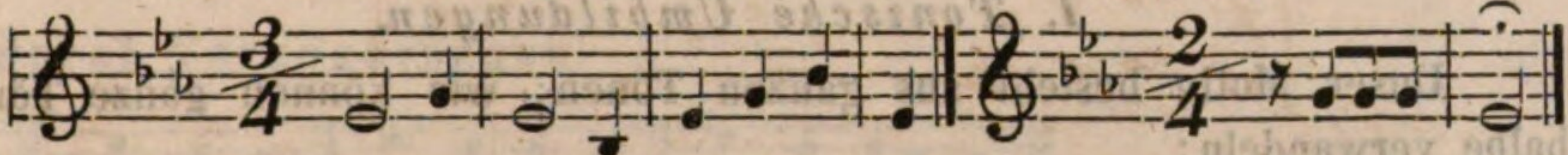
Früher haben wir unter Motiv eine Tongruppe verstanden, nach welcher wir in gleichmässiger Fortbildung Gänge schaffen konnten; wir haben hiebei das Motiv festgehalten in melodischer und harmonischer Beziehung. Jetzt wollen wir ein jedes abgeschlossene Sätzchen, jeden Gedanken, welcher sich genügend ausspricht, Motiv nennen, wollen dasselbe nicht, wie dortmals, fortführen, sondern lernen, aus ihm fortwährend herauszubilden, aus ihm neue Gestalten zu formen, und dadurch eine Menge Melodien zu gewinnen.

Mit diesen Uebungen für technische Fertigkeit wollen wir aber auch den künstlerischen Zweck verbinden, auf jene Bildungen zu achten, welche sich als ausdrucksvolle Melodien darstellen; wollen neben der Schönheit derselben auch die Wahrheit im musikalischen Ausdrucke, in der Tonsprache, wohl berücksichtigen, und kommt uns eine nichts-sagende flache Gestalt entgegen, so lassen wir sie nach dieser Erkenntniss unberücksichtigt.

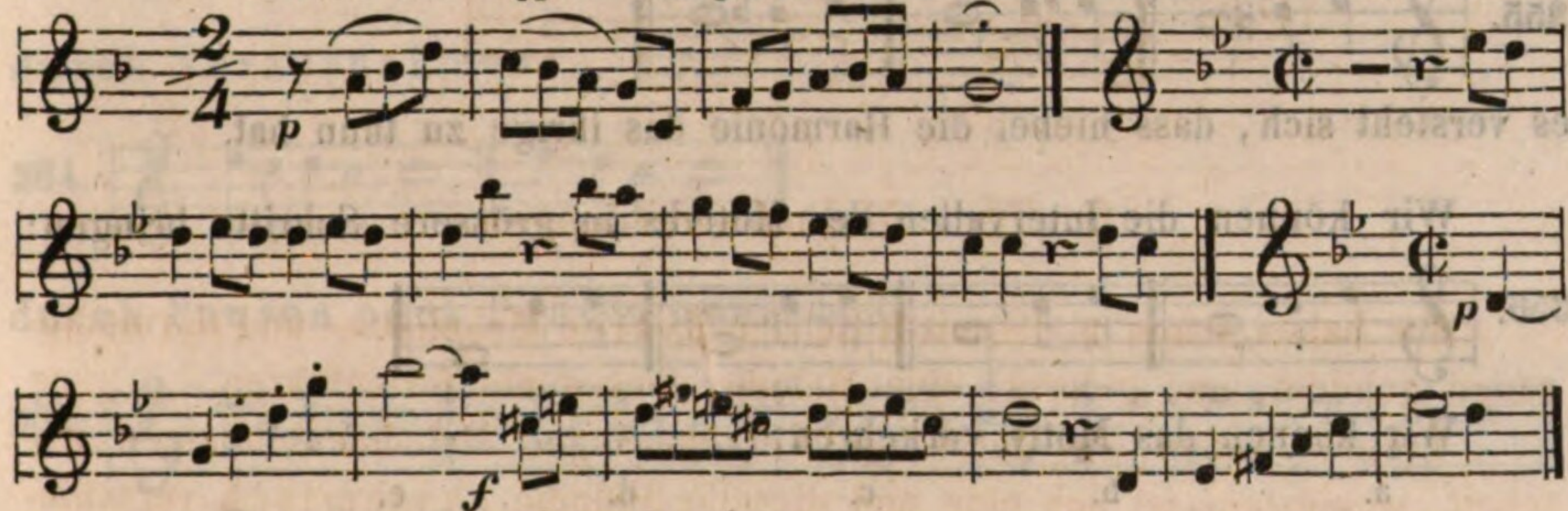
Das Technische dieser Uebungen kann jeder fleissige Kunstjünger durch viele und vielerlei Uebungen sich aneignen, denn es ist in Wahrheit etwas nicht Schweres.

Der treffende und zündende Funke des Künstlers und des vollendeten und ausgebildeten Genie's ist damit allerdings nicht gewonnen oder ersetzt. Gewiss ist aber, dass diese technische Vollendung ein unerlässliches Kunstmittel ist, und dass unsere grössten musikalischen Geister in der That uns durch ihre Werke lehren, was sie durch dieselbe vermochten. Man muss staunen, was z. B. ein Beethoven, Mozart etc. aus folgenden Motiven hervorgezaubert haben:

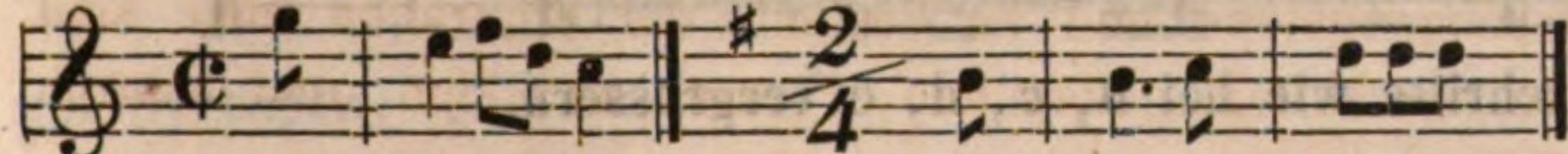
Beethoven. Sinf. eroica. Cmoll-Sinf.

353. 

Allo ma non troppo. Sinf. pastorale. Mozart. Sinf. in Gmoll.



und der lichte, freundliche J. Haydn.



Diese Technik verleiht jene Durchbildung und Einheit, welche schon dem unmusikalischen Hörer befriedigend und wohlthuend entgegenkommt und den musikalischen entzückt.

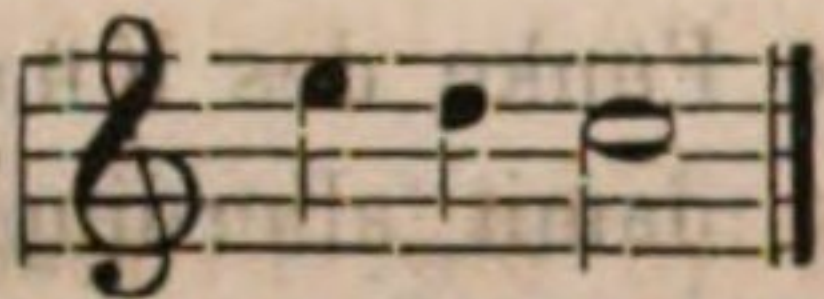
Ausserdem gewährt sie die Fähigkeit, das, was man empfindet und fühlt, so recht aus dem Herzen niederschreiben zu können, und schon der Gedanke bildet sich richtiger und wahrer bei seinem Entstehen, denn unbewusst begleitet ein geregeltes Gefühl für das Bessere und Schönere die Fantasie. Steht nun der Entwurf geschrieben vor seinem Schöpfer, so kommt es wohl oft vor, dass die richtende und sichtende Hand daran muss; aber der Besitz der reichsten, ja der unerschöpflichsten Mittel macht diess leicht.

Daraus stellt sich die hohe Wichtigkeit dieses Gegenstandes fest. Der Ungeübte, dem etwa ein Gedanke nicht gefällt, wirft unbarmherzig Alles wieder weg; der Erfahrene aber weiss, dass selten ein Gedanke so schlecht ist, als dass sich aus ihm am Ende nicht etwas Gutes machen liesse.

Wir wollen also diesen Gegenstand mit Liebe und Fleiss in's Auge fassen, und dabei die ästhetische Seite und die Wahrheit des Ausdruckes nicht übersehen.

Wir wählen zum Verständnisse unserer Aufgabe folgendes höchst einfache Motiv, und beginnen an demselben die Umbildungen.

354.



Ein Motiv kann

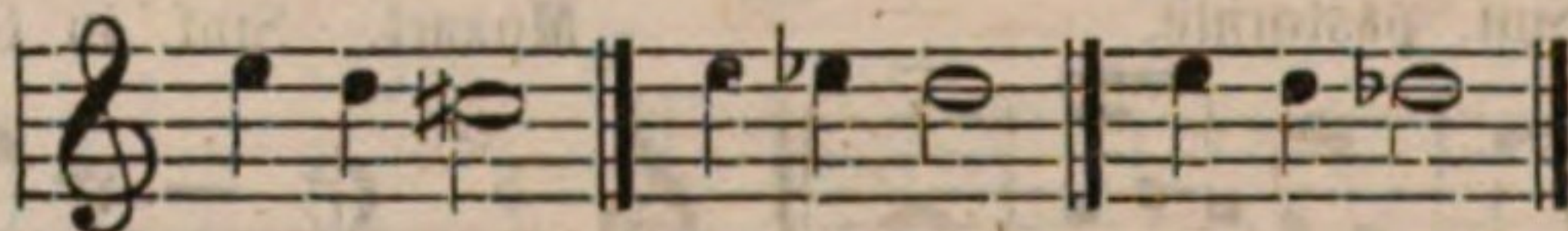
1. tonisch,
2. rhythmisch,
3. beides zugleich,
4. mit Figuration oder Verzierung

umgebildet werden.

1. Tonische Umbildungen.

Unser Motiv besteht aus ganzen Tönen; wir können ganze Töne in halbe verwandeln:

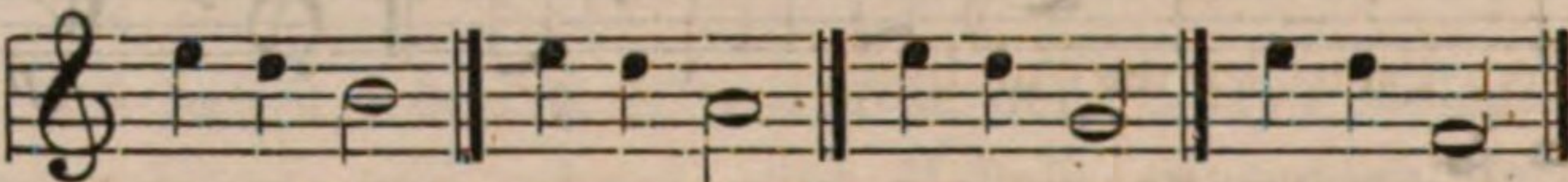
355.



es versteht sich, dass hiebei die Harmonie das ihrige zu thun hat.

Wir können die Intervallen des Motives in grössere Schritte bringen:

356.



Wir können das Motiv verkehren:

a.

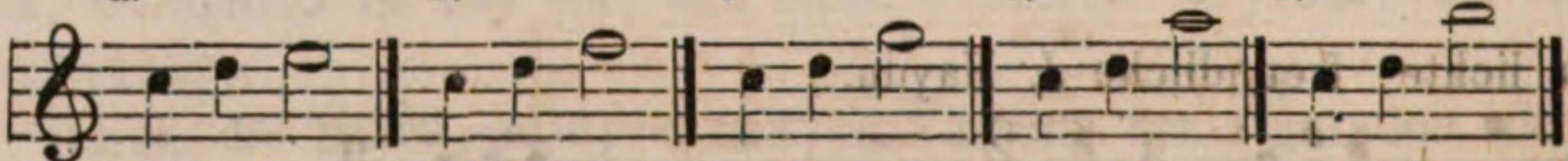
b.

c.

d.

e.

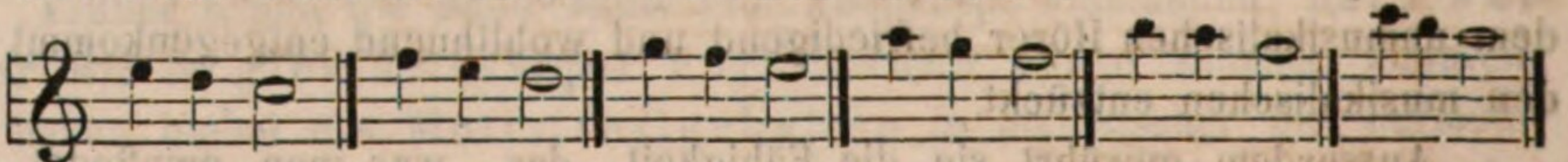
357.



und die Intervallenschritte wie bei b, c, d, e vergrössern.

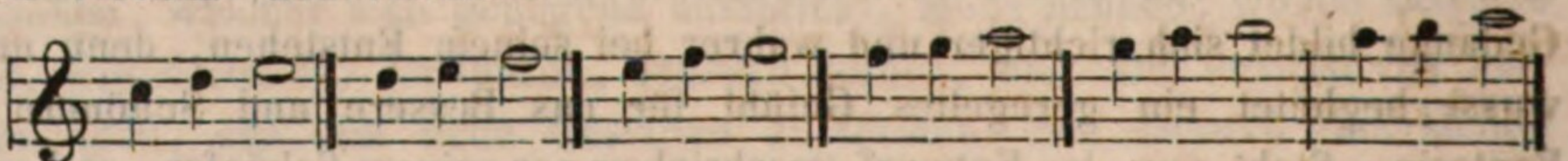
Das Motiv kann auf andern Tonstufen erscheinen:

358.



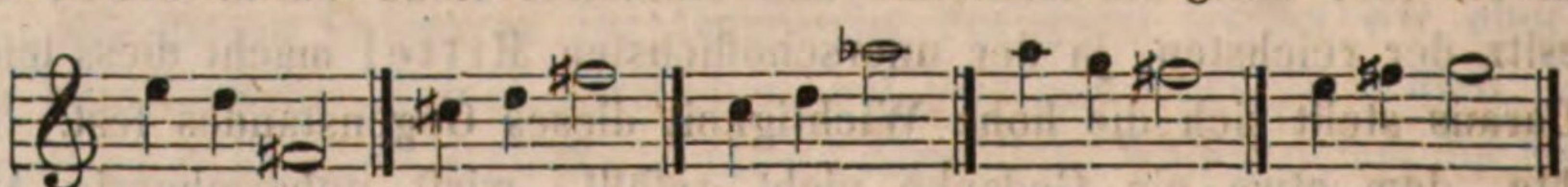
ebenso verkehrt und versetzt:

359.



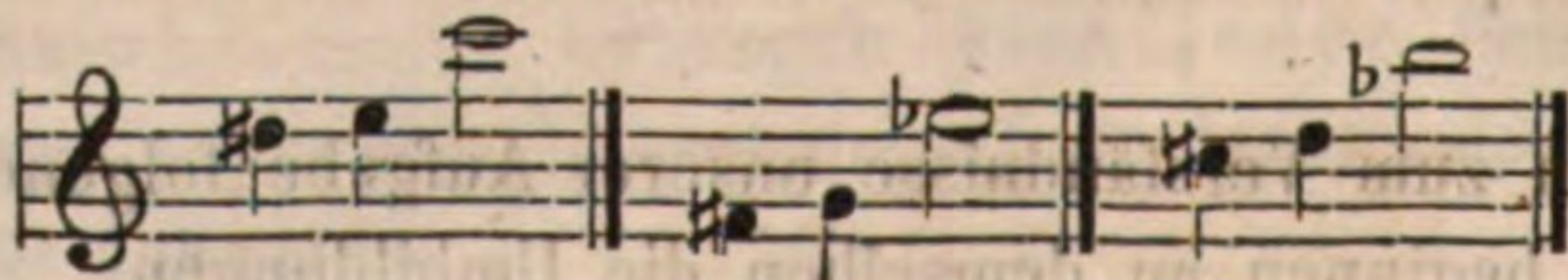
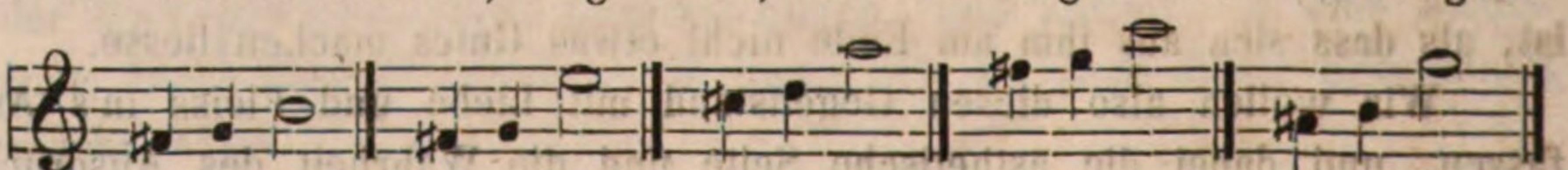
und hiebei immer nach Willkühr oder Bedürfniss Erhöhungen und Vertiefungen:

360.



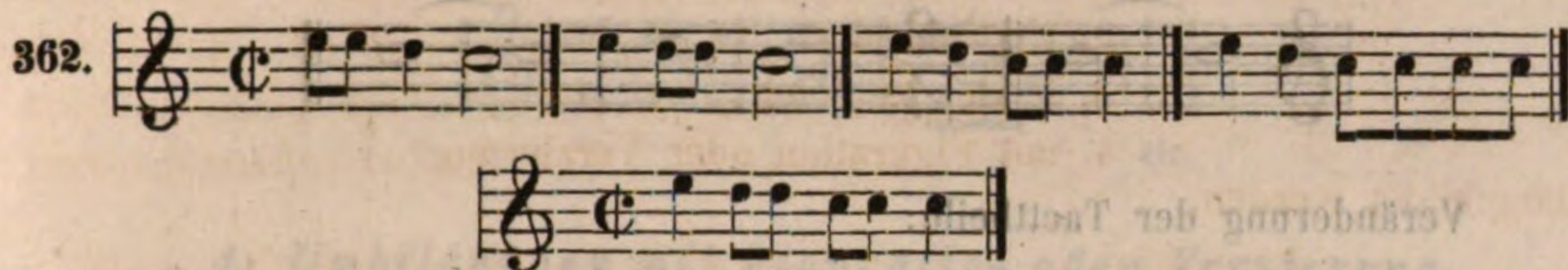
auf andern Stufen verkehrt, vergrössert, mit Erhöhungen und Vertiefungen:

361.

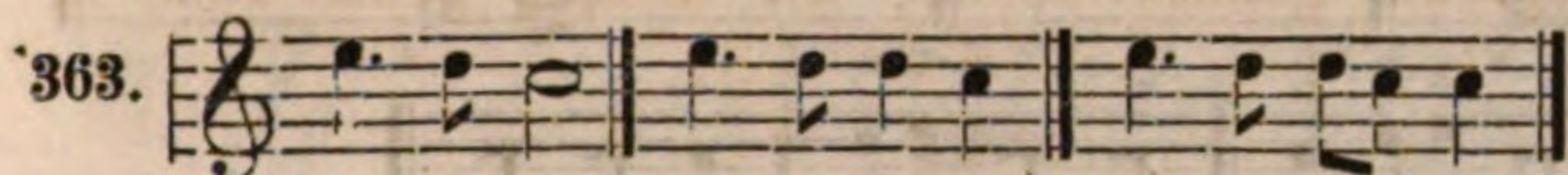


2. Rhythmische Umbildungen.

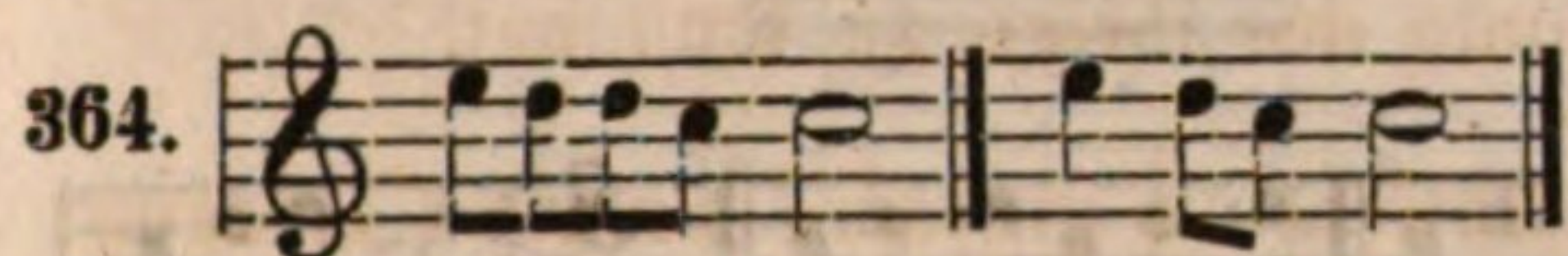
Wir können in unserm Motive die rhythmische Umbildung mit Tonwiederholungen bewerkstelligen, z. B.:



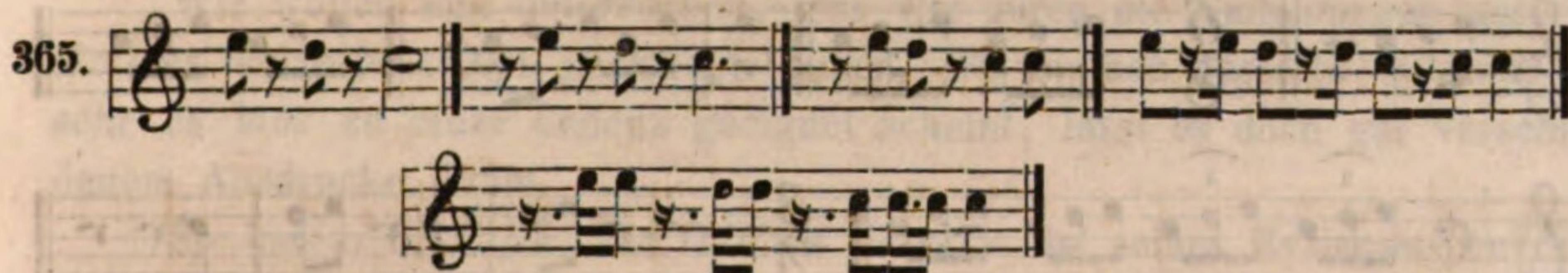
oder durch Verzögerungen:



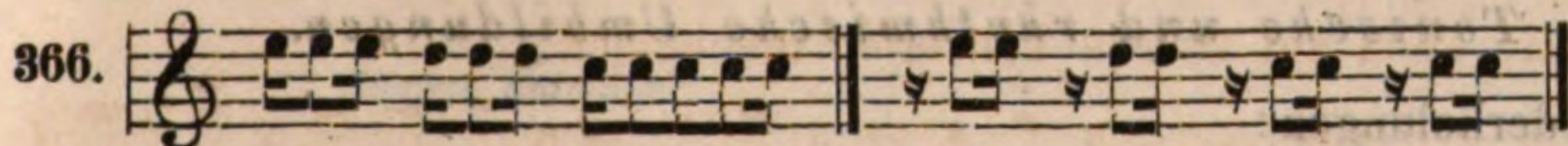
durch Vorausnahmen:



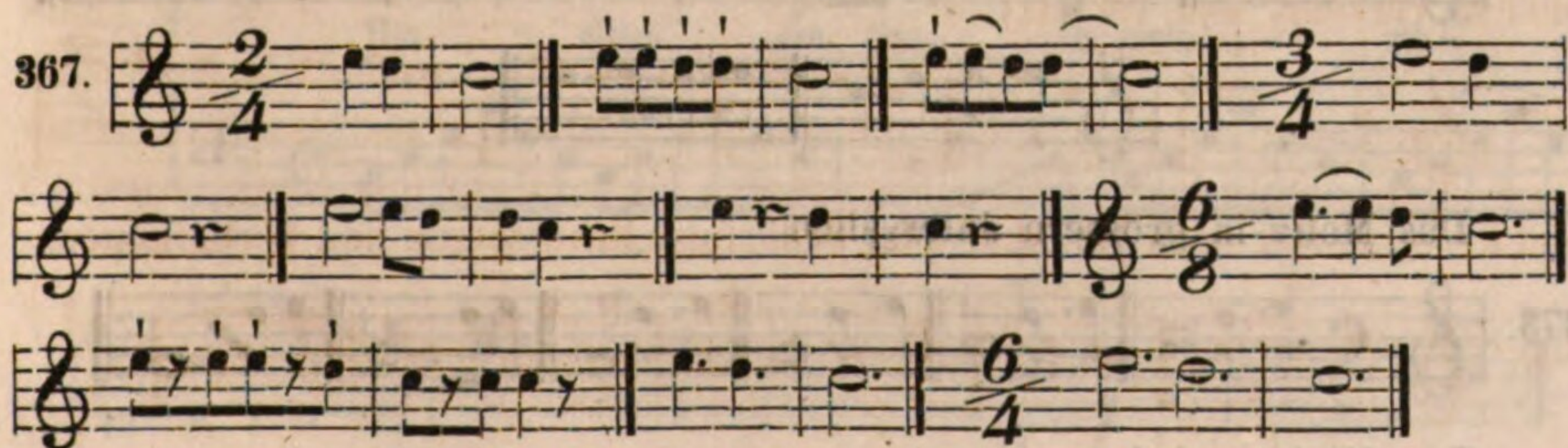
durch Pausen oder Punkte umwandeln:



mit Syncopen:



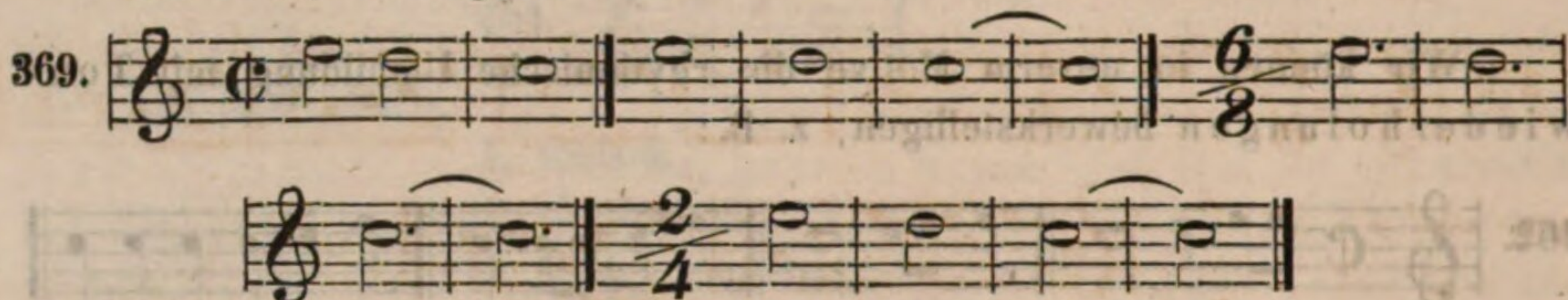
In andern Tactarten:



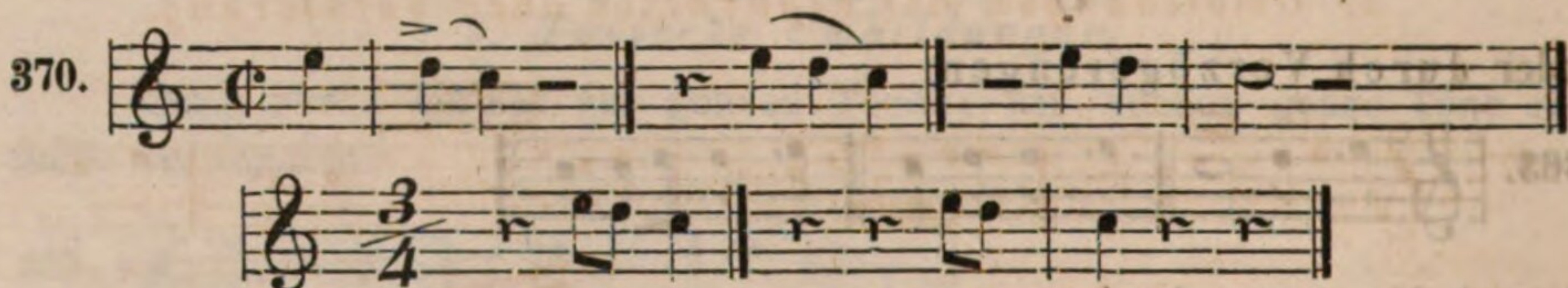
Das Motiv verkürzt, rhythmisch beschleunigt:



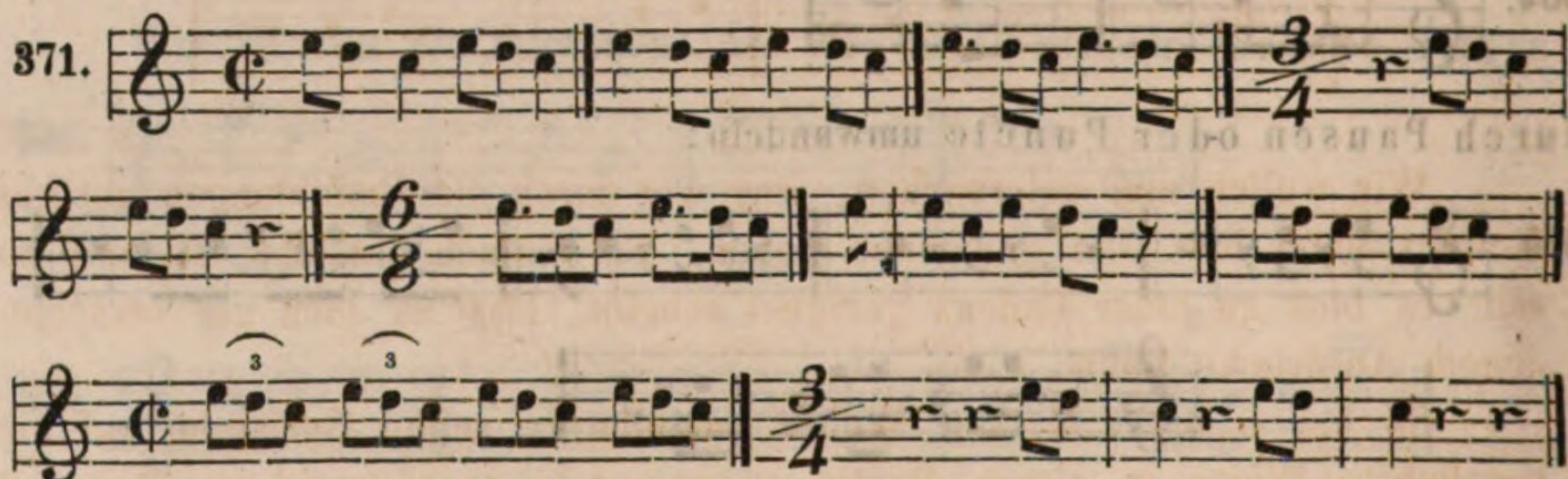
Das Motiv verlängert:



Veränderung der Tacttheile:



Wiederholung des Motives:

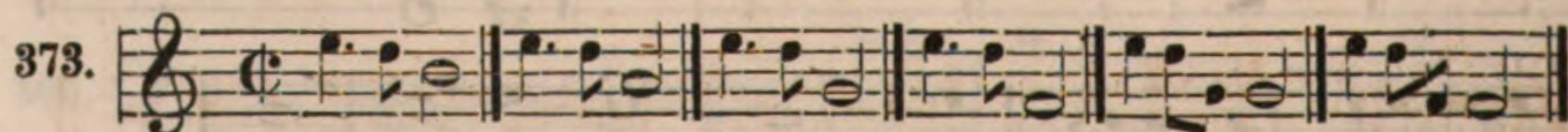


3. Tonische und rhythmische Umbildungen.

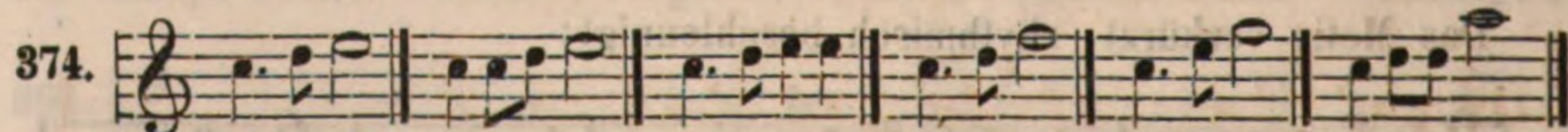
Tonwiederholungen:



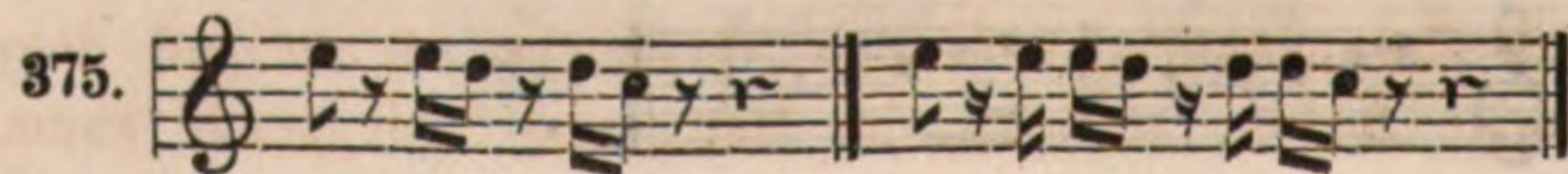
Das Motiv in grössern Intervallen:



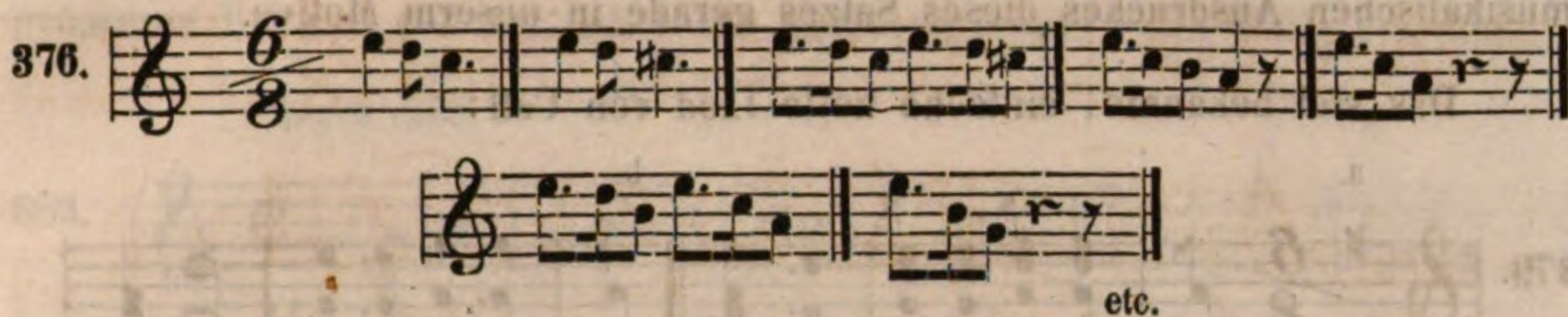
Das Motiv verkehrt:



Mit Pausen:



Andere Tactarten:



4. Umbildungen mit Figuration oder Verzierung.



Wir wollen nun untersuchen, was wir durch die Umbildungen unseres Motives unter Nro. 354 gewonnen haben. So einfach dasselbe ist, und so sehr es bloß zu einer Cadenz geeignet scheint, lässt es doch gar verschiedenem Ausdrucke Raum.

So hat z. B. C. M. von Weber dasselbe in seiner Eyrianthe auf die herzlichste Weise in einem Duette angewendet, nachfolgend im 2ten und 4ten Tacte:

Allegro animato.

378. 

me mein Le - ben ein.

Wir sehen dasselbe punctirt, und man vergleiche es nur mit dem unter a, wo die Punkte fehlen, so wird das Matte und Schleppende kaum

Jemandem entgehen. Uebrigens liegt das Innige und Gewichtige des ganzen musikalischen Ausdruckes dieses Satzes gerade in unserm Motive.

Das viel bekannte, einfache nette Lied von Call:

379. a. b.

Viel tausend Sterne prangen

bringt dasselbe mit Tonwiederholung und rhythmisch verwandelt. Bei b sehen wir es punctirt und im ganzen Tacte, und wir werden unbedingt a den Vorzug geben. Der Rhythmus bei a ist ruhiger, gemüthlicher, dem Texte angemessener. Dagegen hat C. M. v. Weber in seinem frischen, kecken Jäger-Chor der Eyrianthe dasselbe punctirt, ohne welches dieselbe Mattigkeit, wie unter 378, b eingetreten wäre. Siehe folgend den 2. Tact:

380.

Der Morgen weckt zu fri - scher Lust! hoch
schwillt die Brust des Siegs be - wusst.

Dazu beschleunigt er den Rhythmus so, dass das Motiv auf das erste Achtel fällt und bei dem zweiten schon vollendet ist, und drückt so recht das Muthige und Lebendige des Textes aus.

Die Umbildungen unter Nro. 365 und 366 eignen sich mehr zu Begleitungsarten.

Tonische und rhythmische Veränderungen und Versetzungen des Motivs:

381.

Holder Mai, schöner Mai!

Mit Tonwiederholung und Verzierung hat dasselbe Motiv Haydn in seiner Schöpfung:

382.

girrt das zar - te Tau - ben - paar.

Hier sehen wir im zweiten Tacte das Motiv verkehrt. Nachfolgend ein grösseres Beispiel der Art, etwa für Instrumentalsatz, das Motiv versetzt:

Allegro assai.

383. *ff.* *p.* *b.*

cresc.

fo. *ff.*

Bei b das Motiv tonisch vermindert mit Intervallen-Vergrösserung.

Wiederholungen des Motives und dasselbe verkürzt:

a. v. Boieldieu. *b. Allegro.*

384. *Gebt wohl Acht! das ist die weisse Da-me.*

c. *Allegro.*

la la la la la la la la

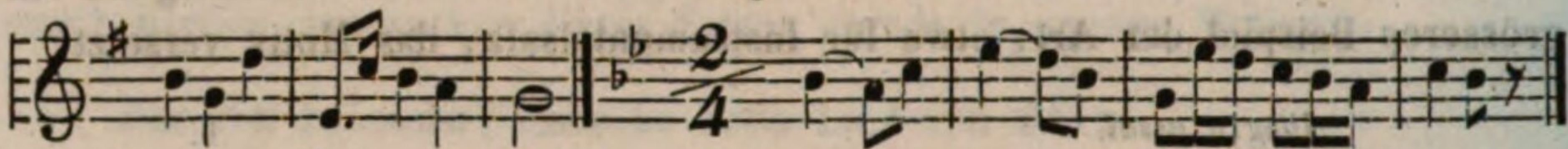
Bei b das Motiv für leichten flüchtigen Ausdruck, bei c das muntere bekannte Jägerliedchen. Wir haben geflissentlich zu vorstehenden Beispielen solche ausgewählt, welche von Meistern mit Text angewendet wurden, und in welchen sich also der Gedanke mit Worten feststellt. Der Ungeübtere wird die Wahrheit im musikalischen Ausdrucke leichter fühlen, wenn er das Wort unterlegt, und sich so gewöhnen, dieselbe auch für Instrumente zu treffen.

Es mögen nun Motive zur Uebung im Umbilden nach der in diesem §. angegebenen Art folgen, bei welcher Arbeit der Uebende nicht genug Fleiss und Sorgfalt anwenden kann, um sich Gewandheit anzueignen.

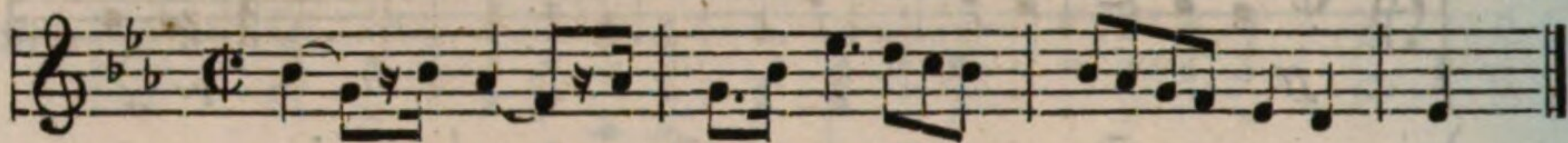
1. *Andante.* 2. *Andante.*

385. *3/4*

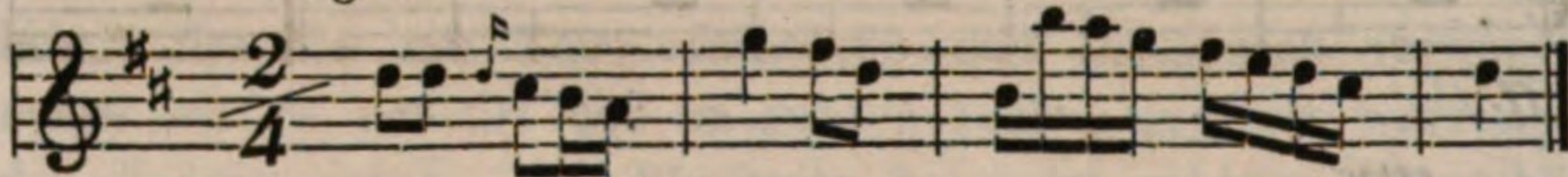
3. *Allegretto.*



4. *Andante.*



5. *Allegro.*



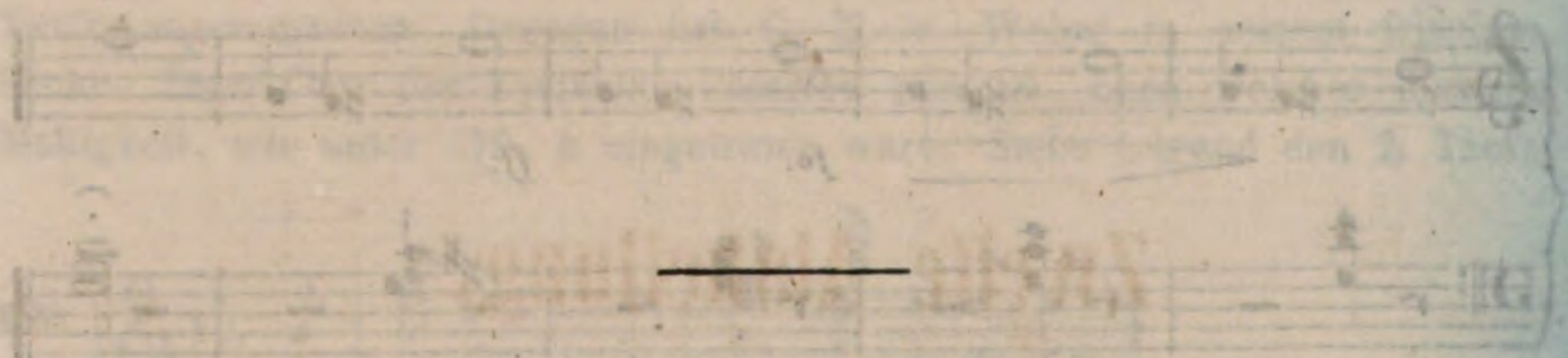
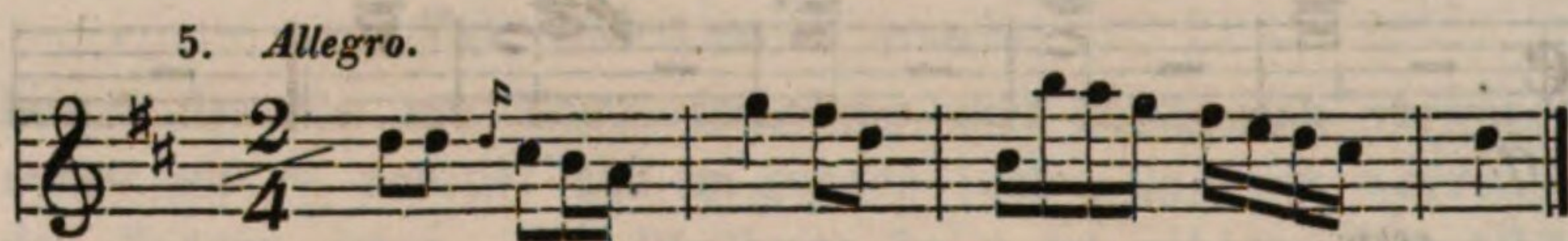
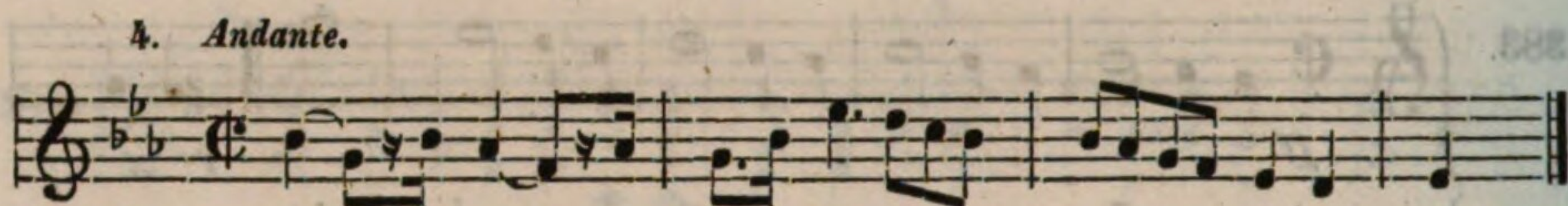
3. *Allegretto.*

4. *Andante.*

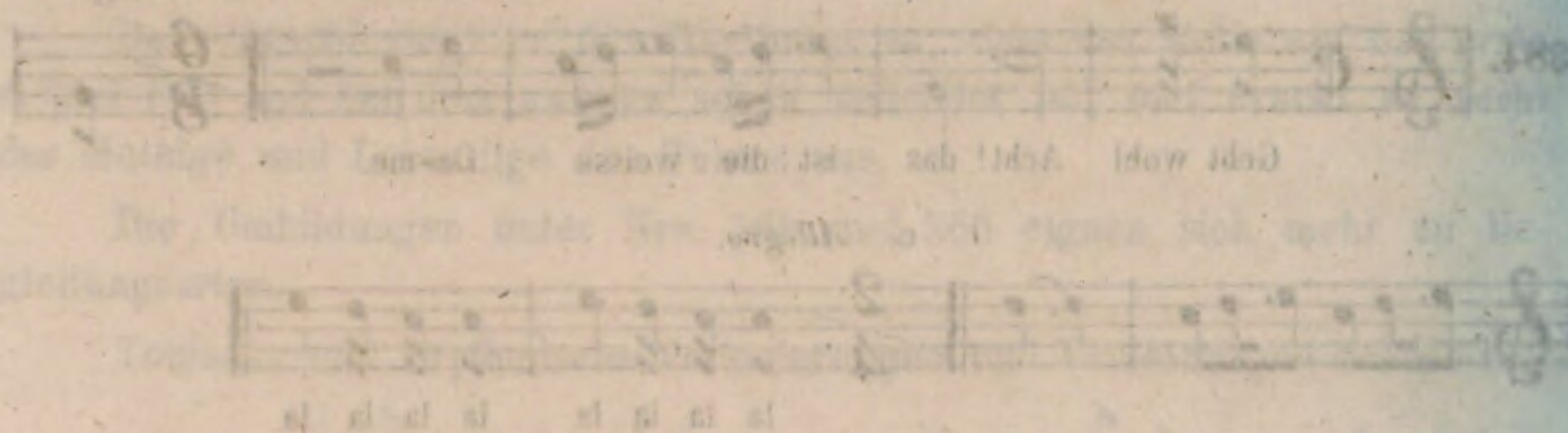
5. *Allegro.*

Bei d. das Motiv für solchen höchsten Ausdruck, bei d. das musische
bekannte Jägerliedchen. Wir haben geistig zu verstehen Beispiele
solche ausgewählt, welche von Meistern mit Text angewandt wurden, und
in welchen sich also der Gedanke mit Worten festhält. Bei Jägerliedern
wird die Freiheit im musikalischen Ausdruck leichter fühlen, wenn er
das Wort unterstützt, und sich so gewöhnen, dieselbe auch für Instrumente
zu treffen.

Es mögen nun Motive zur Übung im Führen nach der in diesem
§. angegebenen Art folgen, bei welcher Arbeit der Lebende nicht genug
Kraft und Sorgfalt anwenden kann, um sich Gewandtheit anzueignen.



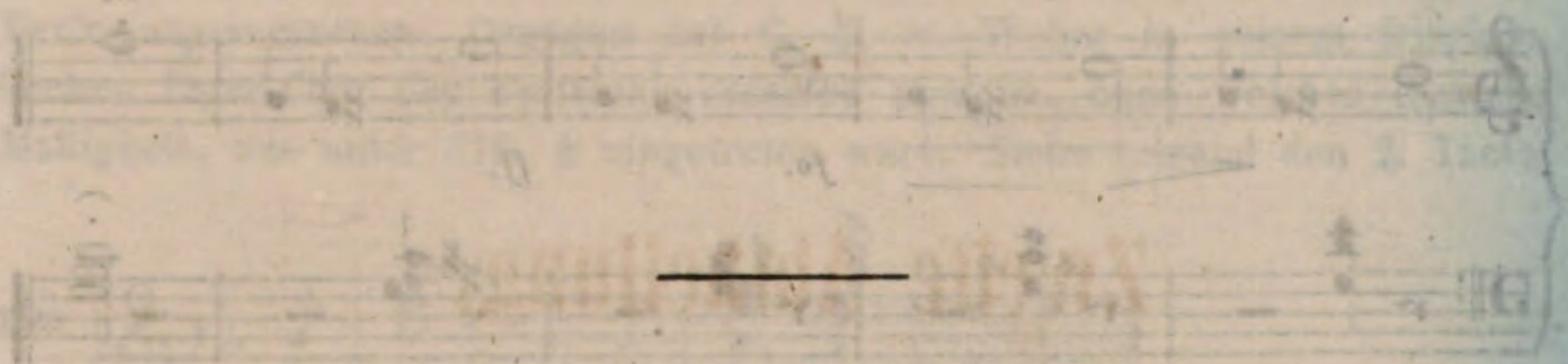
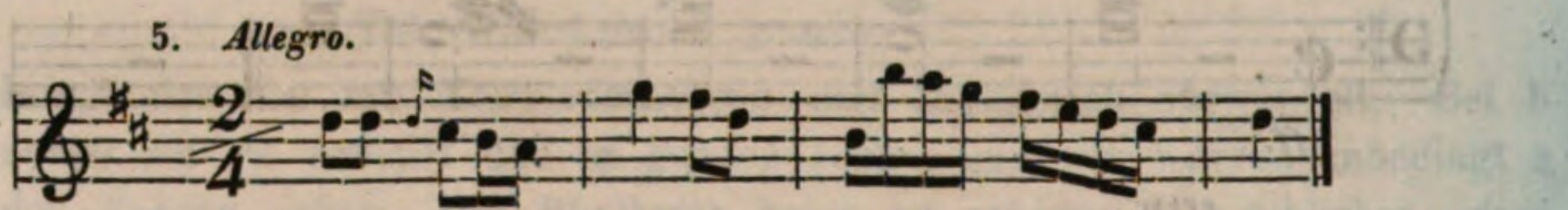
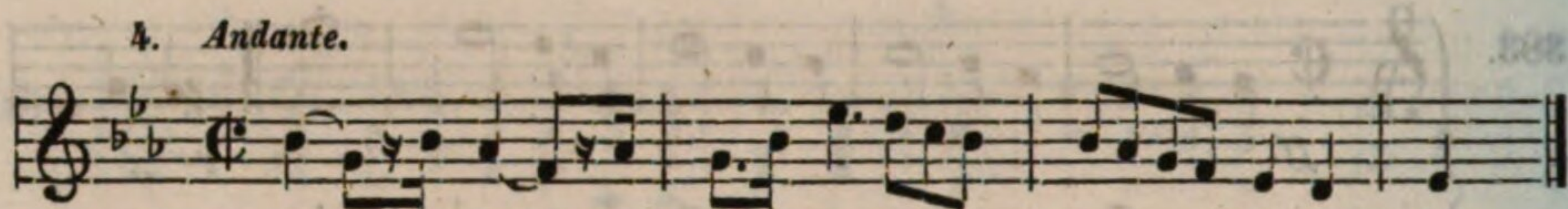
Bei d. das Motiv tonisch verändert mit Intervallen-Vergößerung.
Wiederholungen des Motivs und dasselbe vergrößert.



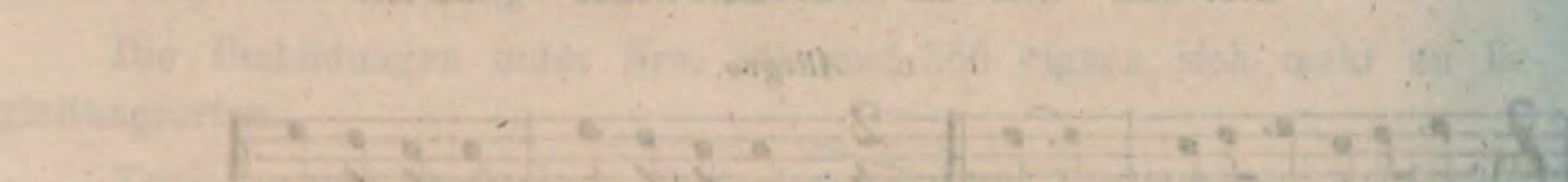
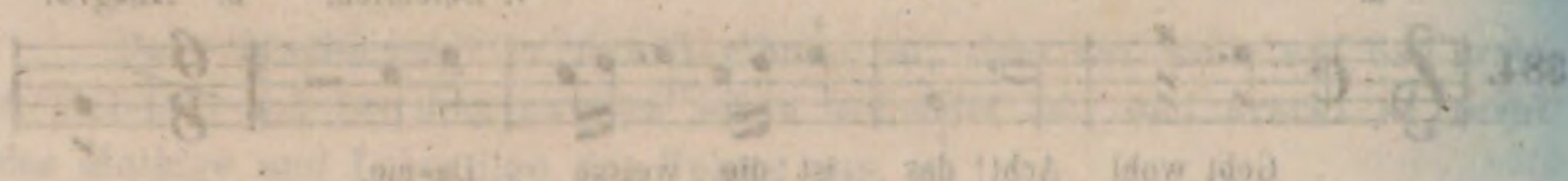
Bei d. das Motiv für solchen nächsten Ausdruck, bei d. das musische
bekannte Jägerthema. Wir haben gewöhnlich zu verschiedenen Beispielen
solche ausgewählt, welche von Meistern mit Text aufgenommen wurden, und
in welchen sich also der Gedanke mit Worten festhält. Der Jägerthema
wird die Wahrheit im musikalischen Ausdruck leichter fühlen, wenn er
das Wort unterlegt, und sich so gewöhnen, dasselbe auch für Instrumente
zu hören.

Es mögen nun Motive zur Übung im Führen nach der in diesem
§. angegebenen Art folgen, bei welcher Arbeit der Lebende nicht genug
Fluss und Sorgfalt anwenden kann, um sich Gewandtheit anzueignen.



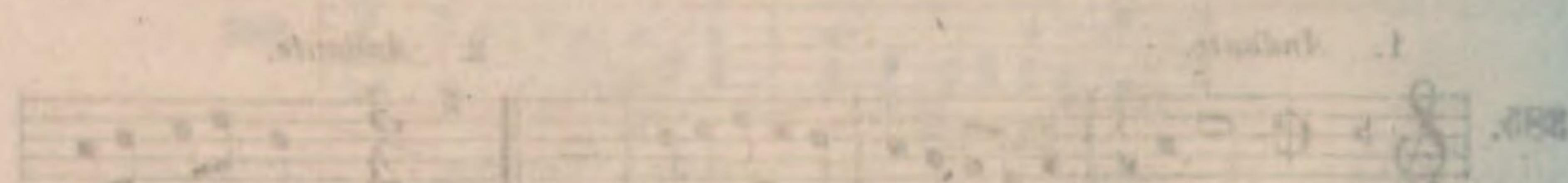
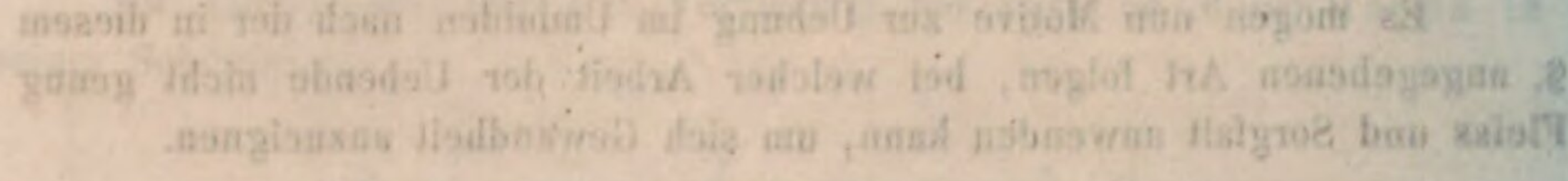
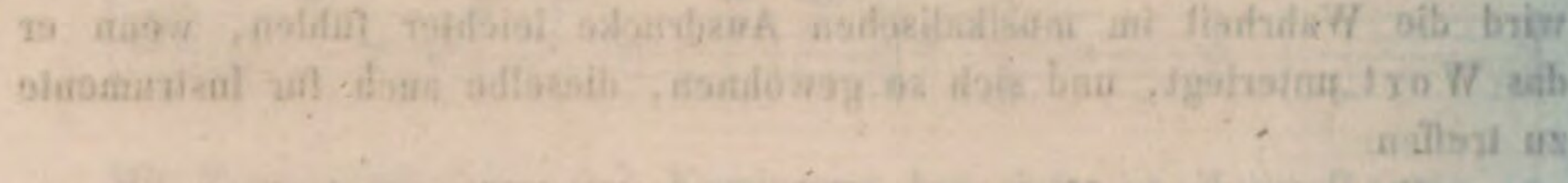


Bei d. das Motiv tonisch verändert mit interstichlicher Vergrößerung.
Wiederholungen des Motivs (mit derselben Vergrößerung).



Bei d. das Motiv für höchsten höchsten Ausdruck, bei e. das muntere
bekannte Jägergeheul. Wir haben gewissentlich zu verschiedenen Beispielen
solche ausgewählt, welche von Meistern mit Text ausgestattet wurden, und
in welchen sich also der Gedanke mit Worten festhält. Der Jägerheul
wird die Wahrheit im nachklingenden Ausdruck leichter fühlen, wenn er
das Wort unterlegt, und sich so gewöhnen, dasselbe auch für Instrumente
zu stellen.

Es mögen nun Motive zur Übung im Fingern nach der in diesem
§ angegebenen Art folgen, bei welcher Arbeit der Lebende nicht genug
Mühe und Sorgfalt anwenden kann, um sich Gewandtheit anzueignen.



Winkler, Max Joseph,

Harmonie- und Compositionslehre für junge Musiker, Orgelschüler und
Schulseminaristen etc

Bd.: 1

Nördlingen 1857

4 Mus.th. 1761-1/2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527848-3